视觉文化系列

上帝的眼睛

◎摄影的哲学◎

瓦尔特·本雅明　苏珊·桑塔格 等 著
吴琼　杜予 编

中国人民大学出版社

VISIT…

LANZAROTE Caliente.COM

图书在版编目(CIP)数据

上帝的眼睛:摄影的哲学/瓦尔特·本雅明等著;吴琼等编.
北京:中国人民大学出版社,2005
(视觉文化系列)
ISBN 7-300-06947-9

Ⅰ.上…
Ⅱ.①本…②吴…
Ⅲ.摄影艺术—艺术
Ⅳ.J40-02

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 123763 号

朗朗書房
视觉文化系列
上帝的眼睛——摄影的哲学
瓦尔特·本雅明 苏珊·桑塔格 等 著
吴琼 杜予 编

出版发行	中国人民大学出版社		
社　　址	北京中关村大街 31 号	**邮政编码**	100080
电　　话	发行热线:010-82503022 编辑热线:010-82503013		
网　　址	http://www.longlongbook.com(朗朗书房网) http://www.crup.com.cn(人大出版社网) http://www.ttrnet.com(人大教研网)		
经　　销	新华书店		
印　　刷	秦皇岛市昌黎文苑印刷有限公司		
开　　本	787×1092 毫米 1/16	**版　　次**	2005 年 12 月第 1 版
印　　张	16.875　插页 2	**印　　次**	2005 年 12 月第 1 次印刷
字　　数	196 000	**定　　价**	22.80 元

版权所有 侵权必究　　印装差错 负责调换

关于本书

本书可以说是介绍在相机后面和围绕着相机的视觉文化的历史，那些围绕在摄影的艺术、哲学与美学，摄影的意识形态、摄影的“观看之道”以及摄影与殖民统治等等，这些围绕在摄影的久远的问题，自本雅明的那个“机械复制的时代”就成为“灵光”围绕，在布尔迪厄、约翰·伯格、苏珊·桑塔格等思考者的笔下，摄影展现出一派关于人类目光与影像的“生存图景”，从而在人类社会与文化的历史上产生深远的影响，本书可以说是关于“摄影文化”思考的一条河流，苏格拉底说“人不可能两次踏进同一条河流”，在“摄影”的光耀并未消散之时，本书亦是一种缅怀与追奠。

关于编者

吴琼　文学博士，现任教于中国人民大学哲学系，主要从事西方美学和哲学研究。

杜予　工人出版社编辑。

视觉文化系列

视觉文化的奇观——视觉文化总论
雅克·拉康　让·鲍德里亚 等 著　吴琼 编

上帝的眼睛——摄影的哲学
瓦尔特·本雅明　苏珊·桑塔格 等 著　吴琼　杜予 编

凝视的快感——电影文本的精神分析
克里斯蒂安·麦茨　吉尔·德勒兹 等 著　吴琼 编

形象的修辞——广告与当代社会理论
罗兰·巴尔特　让·鲍德里亚 等 著　吴琼　杜予 编

朗朗书房
long-long Book House
网站：www.longlongbook.com
发行热线：010-8250 3022

策　　划·呼延华　　责任编辑·颜　桥
封面设计·王莉芬　　版式设计·孟庆磊

视觉性与视觉文化

——视觉文化研究的谱系

吴琼

20世纪末以来，在结构主义、后结构主义等思潮的洗刷之下，随着现代哲学的中心化主体的坍塌，-种所谓的“表征危机”弥漫于哲学和文化的思考中。所谓“文本之外，别无他物”，说到底就是表征的背后空无一物。在传统哲学中，表征总归是某个“在场”的表征或再现，不论那“在场”是实际存在的（如某个物）还是想象中的（如上帝）。那么，在现代之“后”的哲学中，表征是什么？从消解的方面说，表征即文本，表征即自身；表征不是在场的呈现，尤其不是隐藏在表征背后的不在场之物的呈现。从构建的方面说，表征是一种文化实践，表征是显现在场的机制，是生产意义的机器，是捕捉不可见的显形的异形。然则，何以主体的坍塌会与表征的危机联系在一起？表征的危机从文化上带来了什么样的后果？或者说，从文化的视角看来，表征的危机意味着什么？诸如此类的问题，皆关涉着各种后现代思想的核心，也同样关涉着我们这里所要讨论的“视觉文化研究”的核心。

“视觉文化研究”是近几年在西方学术界颇受关注的一种跨学科、跨领域的研究，这一研究针对着现代和后现代时代的文化表征，以后结构主义和精神分析为主导框架，围绕着“视觉性”(visuality)的问题，对现代世界的主体构建、文化表征的运作以及视觉实践之间的关系进行分析，揭示了人类文化

行为尤其是视觉文化中看与被看的辩证法，揭示了这一辩证法与现代主体的种种身份认同之间的纠葛。总之，"视觉文化研究"不是一般意义上的针对"视觉"或"视觉文化"的研究，而是一种针对"视觉性"的文化研究，是对"视觉性"进行的一次后现代质疑，是对"奇观"社会做的一种后现代逆写。在此，我们拟对这一研究的学术谱系做一梳理。我们将从三个主要的方面来进行这一工作。首先，我们要从哲学的方面来考察一下"视觉"何以成为一个问题；其次，我们要在当今奇观社会的文化表征下来看一下"视觉性"何以成为一个关注对象；最后，我们要在"文化研究"的语境内思考一下视觉文化研究何以构成一个重要的增补。

一、视觉中心主义与视界政体

如同吃是人的一种日常行为一样，看也是人的一种日常行为。然而，在人类思想史中，吃被认为总是与生理需要的满足联系在一起，而看还常常与人的认知活动联系在一起，因而与吃相关联的味觉总是处于一种受贬抑的低级地位，而与看相关联的视觉则常常被看做一种可用于真理性认识的高级器官，并且在人们的日常语言和哲学言说中，常常运用视觉隐喻来意指那种具有启示意义和真理意义的认识。尤其是在西方，无论是对真理之源头的阐述，还是对认知对象和认识过程的论述，视觉性的隐喻范畴可谓比比皆是，从而形成了一种视觉在场的形而上学，一种可称为"视觉中心主义"(ocularcentrism)的传统。并且，在这一传统中，建立了一套以视觉性为标准的认知制度甚至价值秩序，一套用以建构从主体认知到社会控制的一系列文化规制的运作准则，形成了一个视觉性的实践与生产系统——用马丁·杰

(Martin Jay)的话说，一种“视界政体”(scopic regime)。

这一视觉中心主义的传统和视界政体的历史可一直追溯到古希腊。在古希腊思想中，尽管也有许多体现某种视觉恐惧的意象和观念，如古希腊神话中的那喀索斯(Narcissus)、俄耳甫斯(Orpheus)、墨杜萨(Medusa)等形象，尽管人们对视觉的可靠性并非总是坚信不疑，但视觉以及视觉隐喻在古希腊世界中的核心地位仍然是毋庸置疑的。并且，这一地位是依靠一种感官等级制确立起来的，柏拉图和亚里士多德则是这一制度的系统阐述者。[有关柏拉图和亚里士多德的视觉中心主义，卡洛林·科斯麦耶在《味觉与趣味——食物与哲学》(北京，友谊出版公司，2001，吴琼等译)一书的第一章有精彩的论述，亦可参见马丁·杰：《沮丧的眼神——20世纪法国思想对视觉的贬抑》(*Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*)，第一章，加利福尼亚大学出版社，1993]在他们那里，一方面，依据灵魂与肉体的二分将灵魂置于肉体之上，将灵魂的理性的认识和德行的生活视做人的理想追求，而视肉体是灵魂的拖累和坟墓；另一方面，他们又依据认识主体与认识对象的关系把人的感官分为距离性的感官(如视觉和听觉)和非距离性的感官(如触觉、味觉和嗅觉)，并认为前者是一种认知性的高级感官，后者是一种欲望性的低级感官，因此前者必定优越于后者。尤其视觉，在所有的感官中，更被视为造物主赐予人类的一种高贵礼物。例如，柏拉图在《提麦奥斯篇》这一充满诗意想象的对话作品中，就给我们提供了一个类似于神学的宇宙创生体系。根据他的说法，造物主先创造了灵魂，并为灵魂指定了一个星体作为它原初的家，然后再把灵魂置于终有一死的肉体之中。这样，一种新的生命存在即人就诞生了。肉体本身是灵魂的累赘，在那里，灵魂忘记了其在降生之前的神圣知识，必须通过学习方能回忆起它们，而这种回忆的最高境界就是对永恒形式的认识。这是一种理想的境界，但只有极少数人能够达到。由于意识到了灵魂与肉体之间的这种冲突，造物主在设计我们的时候，让我们最神圣的部分与最容易败坏的

部分保持了一个相对安全的距离。作为理性之家的头部居于最上方，并与身体的躯干分开，后者是一架具有欲望和激情的笨拙机器。然而，在身体的众多感官中，居于最上方的视觉被看做理智活动的可见的同伴。柏拉图借提麦奥斯之口评论说：

在我看来，视觉是于我们最为有益的东西的源泉，因为如果我们没有见过星星、太阳和天空，那我们就不可能有用来描述宇宙的语言。但是现在，昼夜日月的轮换和年岁的更替已经创造了数，赋予了我们时间的观念和探索宇宙本质的能力。而且，我们还从这一源泉中产生了哲学这一神所赋予有限的生命的东西中最为完善的……神发明了视觉，并最终把它赐予我们，使我们能看到理智在天上的过程，并能把这一过程运用于我们自身的与之类似的理智过程。同时，通过向它们学习和分享理性的自然真理，我们可模仿神的绝对无误的过程，调整我们自己的错误行为。[柏拉图：《提麦奥斯篇》，47a-c。还有，在《理想国》的那个著名比喻——洞穴比喻——中，柏拉图也称视觉是一种类似于光源的高贵感官，尽管他同时也对那种经验性的视觉（囚禁在洞穴里的人们的视觉）的欺骗性表现出不满。有关柏拉图对于经验性的视觉和作为心灵之眼的纯粹视觉的不同态度，可参见马丁·杰在《沮丧的眼神》第一章中的分析。]

同样，亚里士多德的感官等级制尽管不如柏拉图的那么充满神学色彩，但在推崇视觉这一点上两者是一样的。例如在《形而上学》开篇的著名几句中，亚里士多德宣称："求知是人类的本性。我们乐于使用我们的感觉就是一个说明。即使并无实用，人们总爱好感觉，而在诸感觉中，尤重视觉。……理由是：能使我们认知事物，并显明事物之间的许多差别，此于五官之中，以得益于视觉者为多。"[亚里士多德：《形而上学》，1页，吴寿彭译，北京，商务印书馆，1959]在《论

灵魂》以及他的伦理学著作中,亚里士多德还对各种感官与认识和快感的关系进行了论述,其中尤其强调了视觉的认识功能和不会引致放纵的快感的特征。

总之,在柏拉图和亚里士多德那里,由感官等级制所确立的视觉中心的地位对于保证哲学思考和人的精神活动的纯洁性是至关重要的。从认识论的方面说,视觉被认为能够提供有关对象的"客观"信息,并且视觉所传达的信息有助于人们进行反思和抽象,由此形成有关世界的知识;从道德学的方面说,视觉经验被认为是一种不会引致欲望放纵的经验,相反,它会在对对象的距离性沉思中净化人的灵魂,把人从对对象的占有或依附状态引向纯理智的静观,引向德行的实践;从审美的方面说,同样是由于视觉的距离特征,视觉的对象同时也被认为是美的对象,视觉的活动是对对象作一种纯形式的观照,由此而引起的快感即便会导向放纵也不足为害。

那么,为什么视觉可以孕育哲学?为什么视觉在哲学中会具有如此核心的地位?1954年,美国现象学家汉斯·乔纳斯(Hans Jonas)在一篇题为《高贵的视觉》的论文中详细地说明了这一点。乔纳斯指出,视觉是通过三大特征来区别于其他感官的。首先,视觉经验的内容的发生具有同时性。我们看到的眼前的一切都是同时展现于此的。视觉不同于听觉和触觉,它的活动无须依赖于时间的连续过程,它是在一瞬间完成的:在眼睛张开或瞥视的一瞬间,也就展现了在空间中共同存在、在深度上排列有序、在不确定的距离中连续存在的物质世界。[汉斯·乔纳斯:《高贵的视觉》,见《哲学与现象学研究》(*Philosophy and Phenomenological Research*),14卷,第4期,507页,1954]其他的感官则要求一个伴随时间的、连续的经验事件的过程,这一过程会妨碍主体保持超然的态度。"实际上,只有视觉的同时性以及它的对象的具有广延的持续'在场',才导致了变与不变以及由此而来的生成与存在之间的区别……只有视觉能够提供感觉

基础。通过这一基础，心灵才能产生恒久的观念，或者说永恒不变和永远存在的观念。”[同上，513页]

视觉区分于其他感官的第二个特征就是“动态的中立”，即人们在观看某个对象的时候可以无须进入与它的某种关系。被看的对象不必通过直接作用于认识者来让自己被看到。最后，乔纳斯还指出了空间距离对于视觉活动的意义。距离能使视觉的前两个特征得以实现。视觉是“理想的距离性感官”，也是唯一的距离性感官。这一优势就在于它不需要认知者与对象之间的接近。在结语中，乔纳斯重复了这些特征。他不仅把视觉抬高为最高贵的感官，而且概述了它与诸多哲学论题之间的一致性：

> 我们甚至发现，在我们所描述的视觉的这三个特征中，每一个都可以作为哲学的某些基本概念的基础。呈现的同时性赋予了我们持续的存在观念，变与不变之间、时间与永恒之间的对比观念。动态的中立赋予了我们形式不同于质料、本质不同于存在以及理论不同于实践的观念。另外，距离还赋予了我们无限的观念。
>
> 因而视觉所及之处，心灵必能到达。[汉斯·乔纳斯：《高贵的视觉》，519页]

柏拉图和亚里士多德的感官等级制不仅确立了西方哲学的视觉中心主义传统，而且为一种视界政体的形成奠定了基本的框架。尤其是随着开普勒以后的现代科学的兴盛，随着文艺复兴时期艺术领域的透视法的出现，随着笛卡儿的“我思”哲学的确立，还有15世纪古腾堡的活字印刷革命，这一切都在不停地强化视觉中心的地位，使视界政体成为主体建构与社会控制的重要机器。[参见马丁·杰在《沮丧的眼神》第一、第二章的相关论述]所谓“视界政体”，简单来说，就是指在视觉中心主义的思维下，视对象的在场与清楚呈现或者说对象的可见性为唯一可靠的参照，以类推的方式将视觉中心的等级二分延伸到

认知活动以外的其他领域，从而在可见与不可见、看与被看的辩证法中确立起一个严密的有关主体与客体、自我与他者、主动与受动的二分体系，并以类推的方式将这一二分体系运用于社会和文化实践领域使其建制化。比如在性别问题上，人们想当然地以一种视觉中心主义的思维认定男性要优越于女性，具体就体现在：在认识方面，认为男性是能运用视觉的理性的认知者，而女性更多地受触觉所引发的感觉和情感的控制；在道德方面，男性被确立为是有责任心、冷静和正义的楷模，而女性的形象通常是温柔娴静或优柔寡断；在政治领域，男性的世界是公共的和抽象的，是与"心灵"联系在一起的，而女性的世界则主要在家庭内部，是与"肉体"联系在一起的。这一二元的概念结构的有害影响不仅在于它想当然地使对立双方的一方优越于另一方，而且还体现为它对那被归入低级一类的事物的贬抑。这种二元结构远不仅仅是一种分类学，更是一种主体建构与主体生产的技术，是一种社会和文化的"全视机器"(all-seeing apparatus)。

然而，进入20世纪之后，随着现代科学的变革、现代绘画和现代艺术的革命、摄影术的出现、现代传媒从技术到创意的日新月异，尤其是从电影、电视到商品广告的影像文化向我们的日常生活的全面渗透，视觉中心主义的全视机器已变成了日常生存中的一种梦魇式的存在。无所不在的看与无所不在的被看相互交织在一起，主体在无所遁形的可见性下成为异形的傀儡，就像萨特(Sartre)所描述的那个透过洞孔的窥视者。他人的脚步声、咳嗽声、细语声，周围的物的声响，甚至存在于幻觉中的某个眼神，使得这一窥视行为处于一种无处不有的窥视之眼的监视下。主体就在这种窥视—反窥视的煎熬中彻底涣散无形。这视觉的梦魇唤醒了哲学对视觉的重新思考，视觉中心开始为一种反视觉的倾向所取代。尤其是在法国，自柏格森(Bergson)开始，到萨特、梅洛-庞蒂(Merleau-Ponty)和列维纳斯(Levinas)，再到拉康(Lacan)、福柯(Foucault)、德里达(Derrida)和巴塔耶

(Bataille)等，尽管各自观点不同，但对视觉由来已久的高贵性的质疑却是一致的。

在对视觉中心的这种质疑中，拉康和福柯无疑是最为重要的两个人物，他们的观点也成为后来的“视觉文化研究”最核心的资源。拉康是法国著名的精神分析学家，他在20世纪30年代提出的“镜像阶段”理论可以说是对柏拉图的“洞穴比喻”的一次强力逆写——尽管他从未将柏拉图纳入思考的视野。在柏拉图的“洞穴比喻”中，执迷于洞穴幻影的囚徒逃向真实之光源的过程，是借高贵的视觉亦即心灵的理性之眼获得真理之启示的过程，是囚徒摆脱枷锁获得真我知识的过程；而在拉康那里，镜像阶段的婴儿(其机能的无力状态就犹如洞穴里的囚徒)对镜中之“我”的形象的确认和理想化终究不过是一种“误认”，是自我的异化盔甲的一种“完形”，“看”对于“我”的构形作用其实是将自我引向欲望不归路的歧途。在这里，主体不再是中心化的主体，而是一个离心化的主体，一个在欲望的煎熬中找不到出口的主体。到60年代，拉康在他的研讨班上进一步发挥这一思想，把主体的自我构建与他者的凝视联系在一起。在他看来，“凝视”不仅是主体对物或他者的看，而且也是作为欲望对象的他者对主体的注视，是主体的看与他者的注视的一种相互作用，是主体在“异形”之他者的凝视中的一种定位。因此，凝视与其说是主体对自身的一种认知和确证，不如说是主体向他者的欲望之网的一种沉陷。凝视是一种统治力量和控制力量，是看与被看的辩证交织，是他者的视线对主体欲望的捕捉。传统的视觉中心主义所建构的中心化主体就在这种视线的编织中塌陷了。

如果说拉康主要地是在精神分析的欲望运作中把主体的建构/被建构回置到了它的文化和语言环境中，那么，福柯则是努力在这一文化和语言环境中来揭示主体被建构的机制。他把目光转向了传统中被置于边缘地位的那些“主体”——疯癫者、犯人、道德僭越者、同性恋者等，以此来揭示在视觉

中心的理性话语中既隐秘又敞开的非理性的剧场景观，如那些隔着栅栏被展示的疯癫，那在现代临床医学的可见性的表象结构中被抹除的存在之黑暗，那在现代知识型中沉睡于人类学状态的海滩幻形，那在现代司法的监视下被规训的身体的死亡之舞……

尤其是，福柯考察了现代社会无所不在的注视/监视的建制力量，他以英国哲学家边沁（Bentham）所设计的"全景敞视监狱"作为现代社会建制——从家庭到学校，从工厂到军营，从医院到国家机构——的隐喻，来说明现代社会是如何运用无所不在的注视/监视以实施对身体和心灵的规训的：在那里，"囚犯"处处可见，而监视者却是隐匿的；在那里，可见性的想象被一种统治性的、无所不在的注视所取代；在那里，光线、目光和身体的关系配置与安排被一种全景敞视的权力所规制；在那里，注视是监督式的，也是生产性的；在那里，权力结构是隐匿的，也是无所不在的……总之，在那里，可见性与不可见性、外在性与内在性、隐匿与敞开等都被编织在一种"绝对的看"中。在1977年接受的一次题为《权力的眼睛》的访谈中，福柯说到了边沁的"全景敞视监狱"与启蒙理想的关系：

> 我要说边沁是对卢梭的补充。激励了众多革命者的卢梭式的梦想是什么呢？他梦想的是一个透明的社会，每一部分都可见而易读。他梦想的是一个没有任何黑暗区域的社会……边沁既是这一观念的体现，又是其对立面。他提出了可见性的问题，但是把可见性想象成完全围绕着一种充满统治性的、无所不见的注视。他发起了普遍的可见性的计划，该计划为严酷而细致的权力服务。所以，边沁的这种实施"全景"的权力的技术观念，是嫁接在伟大的卢梭主题之上的。后者从某种意义上构成了大革命的诗意的基调。[福柯：《权力的眼睛》，155页，上海，上海人民出版社，1997。严锋译，译文略有改动。]

在此，和在拉康那里一样，视觉中心主义与一种现代性的谋划联系在了一起，与主体性的问题联系在了一起。因此，反视觉中心也就成了瓦解主体性和现代性谋划的一种策略。如同我们在上面说到的，在主体性的确立中，一个重要的策略就是运用视觉中心的思维在视界政体中来给主体定位，使个体在文化的表征系统中被表述为主体。换句话说，视觉中心主义的那种等级二分在主体的形成中其实是一种表征性的实践。诸如现象与本质、肉体与灵魂、感觉与理性、文化与自然、人与动物等的二分，绝不仅仅是一种分类和评价体系，而且是一种生产机制。正是通过这样的二分，才保证了主体内容上的纯净和形式上的可见性，并进而确证了主体的中心地位。说这种等级二分是一种表征性的实践，是因为它一方面认为现象是本质的表征、肉体是灵魂的表征、感觉是理性的表征……另一方面又认为这众多的对立项之间存在着一种同一性的关系。正是这种等级的/同一的关系，保证了作为主体之真理的一方，即相对于现象的本质、相对于肉体的精神、相对于感觉的理性的源头性、开启性、可知性以及可见性。因此，当拉康、福柯和德里达等人以一种釜底抽薪的方式将逻各斯、精神、理性揭示为一种在场形而上学的幽灵学运作时，当那种中心与边缘的同一性逻辑被一种意义的无限延宕和差异过程所取代时，当以视觉为中心的中心化主体在欲望和权力的差异性运作中被揭示为一个离心化的主体时，传统的表征世界便成了那形而上的幽灵一次又一次的显形，并在文本、语言或符号的碎片飘舞中开始了差异的游戏。而这也正是我们理解视觉文化研究的一种症候式的语境。它显示了我们现在所做的视觉文化研究必须在一种质疑视觉中心和视界政体的话语中来进行，必须对视觉中心主义的二分逻辑进行逆写，必须对视界政体的微观权力经济学进行解构。在这里，看的主导地位将被看与被看的辩证法所取代，单一角度的视觉对主体的铭写将被多重视线的交织所颠覆。

二、奇观社会与视觉性

"奇观社会"(the society of spetacle)这个概念是法国理论家、"国际境域主义运动"的创始人之一居伊·德波(Guy Debord)提出的。他在1967年出版的《奇观社会》一书中开宗明义地指出:"在现代生产条件蔓延的社会中,其整个的生活都表现为一种巨大的奇观积聚。曾经直接地存在着的所有一切,现在都变成了纯粹的表征。"[居伊·德波:《奇观社会》,12页,纽约,1995]

"奇观"理论的提出与20世纪60年代西方消费时代的到来有着直接的关系。消费时代不仅意味着物的空前积聚,而且意味着一种前所未见的消费文化的形成。从物的生产到物的呈现再到主体的购买与消费,这一系列的过程不再单一地只是物的使用价值与交换价值的实现,而且还是物的符号价值的生产和消费,是物在纯粹的表征中的抽象化。正如德波所说:"真实的世界已变成实际的形象,纯粹的形象已转换成实际的存在——可感知到的碎片,它们是催眠行为的有效动力……"[同上,18节]德波还说:"奇观不是要实现哲学,而是要使现实哲学化,把每个人的物质生活变成一个静观的世界。"[同上,19节]

其实,"奇观"或者说"奇观化"是人类文化史中由来已久的一种现象。远古先民的宗教仪式、中世纪的圣像崇拜、拉伯雷时代的狂欢节、路易王朝的断头台、大革命时期的庆典,这一切都构成奇观的场景。但是,与当代奇观社会所不同的是,那时候的奇观结构有赖于一种空间的区分,即日常生活的空间和神圣的空间之间的区分。不论那奇观的场景是等级森严的庄严仪式还是巴赫金所说的摆脱了日常生活的严肃性的狂欢,也不论那奇观是对日常等级秩序的强化还是对它的戏仿甚至消弭,那奇观的世界都必定要存在于一个与日常世界迥然不同的空间中。可以说,没有空间的这种区分,那一切的奇观就是不可能的。然而,在当代奇观社会里,奇观的存在与发生不再有

赖于空间的区隔，世界本身就是由各种各样的奇观所构成的，世界本身就已经是奇观化的文本，我们就寄身于奇观之中。亦如德波所说："整个的生活都表现为一种巨大的奇观积聚。曾经直接地存在着的所有一切，现在都变成了纯粹的表征。"

这表征说到底就是图像。在今天，图像已经成为社会生活中的一种物质性力量，如同经济和政治力量一样。当代视觉文化不再被看做只是"反映"和"沟通"我们所生活的世界，它也在创造这个世界。个体与民族的信念、价值和欲望也在日益通过图像被建构、被折射和被扭曲。电视、广告、电影、报纸、杂志、录像带、CD-ROM、网络等已不再仅仅是我们沟通和了解世界的工具，而且成了我们生活中必不可少的部分。

在此需要特别强调的一点是，称今天的时代是一个奇观化的时代或图像时代，还有更深的一层意思。那就是我们今天的视觉经验大都是一种技术化的视觉经验。世界通过视觉机器被编码成图像，而我们——有时还要借助机器，比如看电影的时候——通过这种图像来获得有关世界的视觉经验。这样，在看的行为、图像与机器之间就存在着复杂的关系：或是被动地接受，或是抵抗，或是商谈、妥协和合谋等。视觉经验技术化的浪潮源起于19世纪，正如安妮·弗莱伯格（Anne Friedberg）所说："19世纪，各种各样的器械拓展了'视觉的领域'，并将视觉经验变成商品。由于印刷物的广泛传播，新的报刊形式出现了；由于平版印刷术的引进，道密尔（Daumier）和戈兰德维尔（Grandville）等人的漫画开始萌发；由于摄影术的推广，公共和家庭的证明记录方式都被改变。电报、电话和电力加速了交流和沟通，铁路和蒸汽机车改变了距离的概念，而新的视觉文化——摄影术、广告和橱窗——重塑着人们的记忆与经验。不管是'视觉的狂热'还是'景象的堆积'，日常生活已经被'社会的影像增殖'改变了。"［安妮·弗莱伯格：《移动和虚拟的现代性凝视：流浪汉/流浪女》，见罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，327~328页，桂林，广西师范大学出版社，2003］对于19世

纪下半叶出现的这种“视觉狂热”和“影像增殖”，德国哲学家马丁·海德格尔(Martin Heidegger)也有精彩的解释。早在1938年的《世界图像的时代》一文中，他就说：“从本质上看来，世界图像并非意指一幅关于世界的图像，而是指世界被把握为图像了。”[海德格尔：《林中路》，86页，孙周兴译，上海，上海译文出版社，1997]世界被把握为图像，即借助于技术，世界被视觉化了。海德格尔称这一图像化的过程标志着“现代之本质”。也正是由于这种视觉化，把视觉的优势强化到成为一种威胁，使整个世界变成了福柯意义上的“全景敞视式的政体”。全景式的凝视成为一种强有力的视觉实践模式，把主体一一地捕捉到它的网络之中。

当世界通过视觉机器都变成了纯粹的表征的时候，也就意味着在这个世界里，不再有本质与现象、真实与表象之分。表象本身就是真实，并且是一种比真实还要真的“超真实”(hyperreality)。被誉为后现代主义大祭司的法国思想家鲍德里亚(Baudrillard)把这种超真实又称为“拟象”(simulation)。他说，在这种拟象中，“所丧失的是全部的形而上学。不再有存在和表象的镜像，不再有现实和现实的概念的镜像。不再有想象性的共存，那作为拟象的向度的是基因的微型化。真实从微型化的细胞、母体和记忆库、以及控制模型那里被制造出来——并且它能从这些东西中被无数次地复制出来”[鲍德里亚：《拟仿与拟象》(*Simulacra and simulation*)，2页，密歇根大学出版社，1994]。鲍德里亚把迪斯尼乐园视做拟象秩序的一个“完美模型”，它是社会的缩影，那宗教化的、微缩的真正美国式的乐趣就是它的局限和快乐。在迪斯尼乐园的每个角落，美国的客观性图像被绘制出来，直达所有个体和群体的形态学都被描画得淋漓尽致，所有的价值都被这缩影和漫画故事所提升。在鲍德里亚看来，迪斯尼乐园里的美国模型甚至比社会世界中的真实美国还要真实，以至于仿佛是美国愈来愈像迪斯尼乐园了。

在鲍德里亚看来，“拟象”恰恰与“再现”相对立，后者来自符号与实在的

同一性原则。与之相反，拟象则来自对作为价值的符号的彻底否定，来自对每一种指称加以颠覆和宣判死刑的那种符号。在“再现”中，“符号”总是指涉着某物、掩饰着某物，而在“拟象”中，“符号”无物掩饰。从掩饰某物到无物掩饰，这是一个决定性的转折，“前者反映了有关真理和神秘的神学（意识形态的概念就属于这种神学），后者则开创了拟象和拟仿的时代。在那里，不再有一个上帝认可其自身的存在，不再有一个末日审判来区分虚假与真实，区分真的复活与假的复活，就像是一切都已经死去并且事先复活了”[鲍德里亚：《拟仿与拟象》，6页]。这就是说，拟象与现实毫无关联，拟象的逻辑与“事实的逻辑”和“理性的逻辑”也毫无关联。拟象的世界是一个由模型不断地自身复制的世界，是一个意义内爆的世界。在那里，在电视和传媒的“符号”之下，在消费和娱乐所主导的行为模式的“符号”之下，一切都变得既是分离的又是毫无差别的，每一个人都狂热地追随时髦的模式，追随大合唱式的“拟象”模式。

毋庸置疑，称这个社会是一个奇观的社会也好，称这个时代是一个拟象的时代也好，都喻示了一个共同点——视觉性的在场。这里所谓的“视觉性”不是指物的形象或可见性，而是海德格尔意义上的“世界的图像化”，是使物从不可见转为可见的运作的总体性。这种总体性既包括看与被看的结构关系，也包括生产看的主体的机器、体制、话语、比喻之间复杂的相互作用，还包括构成看与被看的结构场景的视觉场。总之，一切使看/被看得以可能的条件都应包含在这一总体性之内。因此，视觉性必定与某种视界政体是联系在一起的。而这也就意味着，视觉性既是一种敞开、敞视，也是一种遮蔽、隐匿，是在敞开的同时又遮蔽——因为任何一个视界政体都必定隐含着某种主体/话语/权力的运作，隐含着阿尔都塞（Althusser）所称的“意识形态的形式结构”。

由此言之，我们便可以明白当代视觉研究把视觉性作为其研究对象的

策略所在。那就是，这样做既可以剔除传统的视觉中心主义所预设的视觉纯粹性的幻觉，也可以打破传统的视觉研究——如具体的视觉艺术研究和艺术史研究——人为设置的界限分明的学科壁垒。正如荷兰著名的文化理论家和批评家米克·巴尔(Mieke Bal)在《视觉本质主义与视觉文化的对象》一文中指出的：

看的行为根本上是"不纯粹的"。首先，由于它是受感官控制的，因而是基于生物学的行为(但所有的行为都是人来实施的)。看内在地是被构建的，是构建性的和阐释性的，是负载有情感的、是认知的和理智的。其次，这一不纯粹的性质也可能适用于其他基于感官的活动：听、读、品尝和嗅。这种不纯粹性使得这些活动可以相互渗透，因而听和读可能也有视觉性的东西介入。因此，不能把文学、声音和音乐排除在视觉文化的对象之外。[米克·巴尔：《视觉本质主义与视觉文化的对象》(*Visual essentialism and the object of visual culture*)，见《视觉文化杂志》(*Journal of Visual Culture*)，2卷，第1期，9页，2003]

巴尔认为，视觉性是展示看的行为的可能性，而不是被看的对象的物质性，正是那一可能性决定了一件人工产品能否从视觉文化研究的角度来考察。甚至"纯粹的"语言对象，如文学文本，都可以以这种方式作为视觉性加以有意义和有建设性的分析。这就是说，视觉性的研究指向的不是视觉对象本身的物质性或可见性，而是看的行为，是隐藏在看的行为中的全部结构关系或者说对象的可见性何以可能的条件。因而，对诸如文学文本的视觉性的研究并不是去考察文本如何描述了看的行为，而是要去揭示这一看的行为在结构文本叙事的瞬间所生发出来的隐秘机制。

巴尔的这一观点可以说为视觉文化研究打开了一个十分广阔的视野。

实际上，在现今的文化批评实践中，这种视觉性研究为打开文本（包括文学文本）在传统阅读中被封闭的维度提供了新的可能，并已引起了许多人的注意。例如，著名的华裔批评家周蕾对鲁迅先生解释自己弃医从文的原因时多次引证的“幻灯片事件”的读解就是一个典型的例证。鲁迅先生叙述的是，他在日本留学期间，有一回在幻灯片上看到一个据称是间谍的中国人被绑在中间正要被日军砍头示众，而周围有许多体格健壮却神情麻木的中国人在“赏鉴”这示众的盛举。鲁迅先生为这一“恐怖”的场景所震撼，发现凡是愚弱的国民，即使体格多么健壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客，于是决意弃医从文，致力于国民意识的启蒙。在传统的阅读中，这段描述通常被认为体现了鲁迅先生作为启蒙者的先知先觉，因而在描述中他是一个冷静的旁观者。可周蕾却在这段“技术化的视觉性话语”中读出了看与被看的复杂关系，认为鲁迅的反应指示了“视觉与权力的相互关系”，亦即“一旦视觉性被引入，它就让我们注意到鲁迅自己作为一个观察者和旁观者所处的位置。更进一步来说，它让我们认识到这段闻名的情节在不同的观察者群体的复杂关系中，是如何被不断地重写。这其中自然也包括了‘赏鉴’行刑的旁观者，观看这一屠杀事件和幻灯片的鲁迅和他的同学们，还有作为作家进行自我审视的鲁迅及他人的观察，等等”。［周蕾：《视觉性、现代性与原始的激情》，见罗岗、顾铮主编：《视觉文化读本》，261页］周蕾通过对视觉与权力的这一关系的分析，揭示了视觉媒体与鲁迅的自我意识觉醒和“第三世界”的写作之间既复杂又暧昧的运作过程。

因此，视觉文化研究将视觉性作为研究对象，并不是对传统的视觉研究作简单的范围扩展，而是视觉研究的一种转向或者说范式转换。其关注点不再是视觉对象的可见特征，而是视觉对象和看的行为的可能性机制。正如英国文化批评家霍普-格林赫尔（Hooper-Greenhill）所说的：

视觉文化研究指向的是一种视觉性社会理论。它所关注的是这样一些问题，例如，是什么东西形成了可见的方面、是谁在看、如何看、认知与权力是如何相互关联的，等等。它所要考察的是作为外部形象或对象与内部思想过程之间的张力的产物的看的行为。[霍普-格林赫尔:《展览馆与视觉文化阐释》(*Museums and the Interpretation of Visual Culture*),14页,伦敦,2000]

总之，视觉文化研究主要的是对视觉性的研究，而视觉性最核心的结构元素就是看与被看的关系。更确切地说，是隐藏在看的行为中的视觉与权力的运作。这就意味着，视觉性的研究必定是自我反思性的和质疑性的。它是对看的模式的质疑，是对视觉的纯粹性和优先性的质疑，亦是对看/被看的权力关系的反思和质疑。

二、文化研究与视觉文化研究

顾名思义，既然是对视觉/视觉性的一种"文化研究"，那么将视觉文化研究归于"文化研究"的一个分支应当是顺理成章的事。就人们将"文化"界定为人类社会生活和行为方式的总体，而视"文化研究"是对文化的表征实践的一种思考而言，说视觉研究也是一种文化研究并无不可。可是，就视觉文化研究更多的是从拉康和福柯的后结构主义以及鲍德里亚的后现代主义那里吸取其批判资源，并强烈地反对"文化研究"的建制化倾向而言，两者之间又有根本的差异。

我们知道，"文化研究" 缘起于1964年英国伯明翰大学成立的当代文化研究中心。其在理论传承上一方面继承了英国的文化批评传统，另一方面也

吸收了新马克思主义的批评框架，尤其是法国马克思主义理论家阿尔都塞的意识形态理论和意大利马克思主义者葛兰西(Gramsci)的文化霸权理论。因而，"文化研究"自一开始就具有极其明确的意识形态特征，以至于有人把它的研究旨趣概括为"表征的政治学"，即对文化产品和文化活动的表征中所隐含的权力关系的研究。

"文化研究"从一开始，就把社会批判和政治介入当做核心任务，无论是20世纪50—60年代的工人阶级文化研究、20世纪70年代盛行的媒体文化研究和青少年亚文化研究，还是20世纪80年代以来的种族研究和性别研究，都致力于揭示文化塑造社会意义的作用，努力发掘社会边缘群体与主导阶级之间的权力关系。换言之，它宣扬底层阶级和社会边缘群体争取文化支配权的斗争。"文化研究"不仅企图扣紧社会现实的脉动，而且更希望能介入社会的脉动。摆脱学院既有的僵硬轴线，把分析带人文化生活，转变既有的权力形式及关系，是"文化研究"一直坚持的方向。其中，"阶级"、"性别"和"种族"的问题是"文化研究"所关注的三大焦点。尤其20世纪70年代中期之后，随着《仪式抵抗》、《妇女问题》、《反击帝国》等一系列专题性研究成果的问世，更奠定了"文化研究"的这一政治范式，并出现了研究的学科化和建制化倾向。

实际上，视觉研究一直以来也受到"文化研究"的关注。例如，罗兰·巴尔特发表于1964年的著名论文《形象的修辞》是较早运用符号学研究广告的一个经典文本，该文在1971年被翻译成英文发表于文化研究中心的集刊《文化研究文集》第一期上。还有雷蒙德·威廉斯(Raymond Williams)和斯图亚特·霍尔(Stuart Hall)对大众传媒的研究，也一度产生了深远影响。但是，总体来说，文化研究者对视觉文化的关注比较单一，比如，他们基本上都是以电视作为研究对象，并专一于受众研究。因而，尽管巴尔特的论文被介绍过来了，但却少有人运用他的符号学方法对广告和其他的视觉产品作类似的分析。

他们的理论资源大都采用的是葛兰西的文化霸权理论，着重于通过分析影像的编码与解码过程来思考文化内部的政治和权力结构。这一顽固的意识形态意图使得他们对非马克思主义的理论资源缺乏足够的兴趣。再有，他们比较多地强调特定的社会语境对受众的影响，强调文化与社会之间的互动关系，而对看的行为或者说视觉性本身较少进行分析。

文化研究者不仅很少关注视觉性本身的问题，甚至于对这一问题有着某种排斥。以电影研究为例，伯明翰中心的集刊《文化研究文集》第一期出版于1971年。也是在这一年，英国的另一本具有明显左翼倾向的电影理论杂志《银幕》改为季刊出版发行。自那时开始，《银幕》一方面大力引介法国新理论，另一方面也发表英国学者自己的研究成果。尤其对于精神分析理论，这本杂志表现出特别的兴趣。1975年夏，《银幕》杂志出版了精神分析专号，同年秋又登载了劳拉·穆尔维(Laura Mulvey)的那篇有影响的论文《视觉快感与叙事电影》。在该文中，穆尔维运用精神分析理论探讨了电影机器、观影者、性别之间的权力关系，堪称是研究电影中的视觉性问题的开山之作。转向精神分析，主要是拉康的精神分析，对于《银幕》杂志来说，目的是填补文化研究者们的马克思主义范式的缺失，即对语言中的主体生产问题的忽视。[需要特别地指出，这里所讲的"语言"是拉康意义上的，即一种类似于无意识的结构性力量。]但是，《文化研究文集》的作者们对调和马克思主义话语和精神分析话语的企图一直持有一种怀疑的、不明朗的态度。1977年，《银幕》发表了一篇论文，对伯明翰中心在运用"文化"范畴时体现出来的人道主义和经验主义倾向进行了激烈的批评，由此引发了两个阵营之间的一次论战。文化研究者们指责《银幕》的电影研究者的精神分析和符号学方法是抽象的形式主义。这一论战到20世纪80年代仍在断断续续地进行。例如，文化研究者理查德·约翰逊(Richard Johnson)1985年还在《究竟什么是文化研究》一文中批评说：

从索绪尔的语言学和列维–斯特劳斯的人类学，到早期的巴尔特和人们有时称之为“符号学1号”，到截至1968年5月在电影批评、符号学和叙事理论方面的众多发展，包括阿尔都塞式的马克思主义、后期符号学和精神分析学，尽管拥有众多变体，但这些“指意实践”的方法都共有一些范式局限性。我称此为“结构主义的简缩”。[理查德·约翰逊：《究竟什么是文化研究》，见罗钢、刘象愚主编：《文化研究读本》，35页，北京，中国社会科学出版社，2000]

在约翰逊看来，从索绪尔、列维–斯特劳斯到巴尔特和拉康的结构主义与后结构主义是一种对文本加以简约化的“形式主义”。它们过分囿于文本分析而忽视了文化形式的生产问题，它们过分关注“形式语言或符码”的生产而忽视了读者的问题。它们有一种严重的理论缺乏，那就是“主体性理论的缺乏”。约翰逊还特别地比较了伯明翰学派的文化研究和《银幕》杂志的电影研究。他说：“伯明翰的文化研究倾向于历史，更加关注特殊联合和制度定位，而英国的电影批评则采取另一种方式……《银幕》在70年代所愈加关注的不是作为社会和历史过程的生产，而是指意系统本身的‘生产’，尤其是电影媒体的再现手段。”[同上，36页]在他看来，对再现手段的这种研究既忽视了人的实际生产活动和在生产活动中形成的人的社会关系，也缺乏对再现手段背后的东西作历史的解释。另外，这种形式主义批评对精神分析的运用尽管是想把文本与读者联结起来，可其代价往往是要对社会主体进行极端的简化，“把他或她归结为原始的、赤裸的、婴儿的需要”。[同上，41页]约翰逊的这些观点在伯明翰学派中是比较有代表性的，它显示了“文化研究”的某些基本特征。例如，在政治意识形态上强烈的新左派色彩，在理论范式上坚定的马克思主义基调，在研究方法上明显的经验主义倾向，在文化理想上鲜明的具有“阶级意识”的人道主义情怀。尽管在20世纪80年代以后——根据斯图亚特·霍尔的说法——“文化研究”中“结构主义”的范式有取代“文化主义”

范式的趋向，但在一开始，那所谓的“结构主义”是经过修正的，是在有限的意义上加以运用的，并且还只是局限于阿尔都塞的马克思主义的结构主义。一直到20世纪90年代之后，随着文化研究影响的扩展，这种情形才有所改变，尤其是视觉文化研究的兴起，从根本上动摇了传统的“文化研究”相对整一的形象。

在目前，我们还不能说“视觉文化研究”是一种学派，更不能说它是一个学科，甚至连这一研究的对象是什么，各人的看法也不尽相同。不过有一点是共同的，那就是视觉研究者们极力要让自己与传统的“文化研究”保持距离。所以，从“文化研究”来追述视觉研究的谱系，与其说是基于前者对后者的影响，不如说是基于后者在一种批判的意义上对前者的收编。

其实，20世纪90年代之后，随着伯明翰学派影响的日益扩大，文化研究在英国以外的地区出现了更加多样的研究形式，视觉文化也越来越受到这一研究的关注。巴尔特式的符号学、拉康式的精神分析、福柯式的后结构主义、德里达式的解构主义、鲍德里亚式的后现代主义，等等，都开始渗透到文化研究领域，以至于我们有时很难明确地去界定——实际上也没有必要——这究竟是“文化研究”还是“视觉文化研究”。例如，“文化研究”第二代的掌门人，曾一度想在“文化主义”范式和“结构主义”范式之间寻求调和的斯图亚特·霍尔于1997年主编的《表征——文化表象与意指实践》[该书的中译本已由商务印书馆出版]一书基本上就放弃了传统“文化研究”的那些建制化的范式，在“文化主义”和阿尔都塞式的“结构主义”范式之外，对各种视觉文化的表征（不再局限于电视）进行了多样化的分析，已属典型的视觉文化研究。

说视觉文化研究是对传统“文化研究”的一种批判性的收编，这主要体现在如下几个方面。

第一，自一开始，“文化研究”的一个主导叙事就是文化与社会的关系。它从人类学和社会学的意义上把文化理解为是某一民族、社区、国家或社会

集团与众不同的"生活方式"或"共享价值",把文化理解为是一种"实践",因而强调要在社会的总体关系中来把握文化的运作。从一定意义上说,视觉文化研究承袭了这样一种"实践"的文化观,强调视觉表征的运作过程,但它放弃了"文化与社会"的叙事框架,拒绝以此去建构表征实践的运作机制,而是要求把表征看做一种非指涉社会现实的语言或符号系统,要求我们在看与被看的辩证法中来把握表征的意义生产。

第二,"文化研究"对马克思主义的实践原则即理论不仅要认识世界而且要改造世界似乎深信不疑,对马克思主义的历史化运作也情有独钟。因而,尽管在20世纪80年代之后具有"反中心化主体"倾向的"结构主义"范式居于主导地位,但其批评旨趣仍不时地投射出一种人道主义和主体性的关怀。相比之下,视觉文化研究的马克思主义色彩要大为淡化。在它那里,马克思主义的话语,连同人道主义和主体性的话语,被看做一种总体性的话语全被交付于解构之刀,被一种后现代的差异性逻辑所取代。必须记住的一点是,视觉文化研究是一种反视觉中心主义和本质主义的研究,一种强化视觉的不纯粹性和差异性的研究,因而也是一种颠覆人道主义和主体性的视界政体的研究。

第三,从批评方法上来说,"文化研究"对战后主导着西方批评界的形式主义潮流大加攻击,力图运用民族志、社会学等研究方法对文化实践做跨学科的研究。视觉文化研究主要运用的符号学、结构主义、后结构主义、精神分析等批评原则在文化研究者那里都被看做形式主义的变种,被认为是抽象的、拜物教的、非历史的。而在视觉文化研究者看来,"文化研究"在历史主义与文本主义之间过分执著于"不是/就是"的排他思维,不过是中心主义和本质主义幻觉的一种回光返照。而按照他们的差异性逻辑,在具体的研究中究竟采用何种方法,要取决于研究对象和研究目标。也就是说,不是以"方法先行"来阐释对象和目标,而是要依据对象和目标来创建方法。这也就意味着,

视觉研究的方法必须是自我反思、自我质疑的，根本不存在一个自足的方法，所有方法的有效性都必须在阐释中加以证明。因此，在视觉文化研究中，我们常常会看到民族志、社会学、心理学、历史学、哲学、艺术学等各种学科的交叉研究。

第四，“文化研究”强调的是文化与社会之间的互动。它反对传统文化批评对“高雅文化”与“大众文化”的价值二分，为此它对下层社会或边缘群体的“属下”(subaltern)文化或大众文化给予了充分的关注。大众文化研究可以说是“文化研究”最具特色也最富成效的一个领域。可是，为了反对高雅与大众之间的等级分划，刻意强化大众文化的意义，并不能从根本上摆脱那一二分的强制性。相反，它甚至会强化一二分的思维。在这一点上，视觉文化研究者们明智地让自己摆脱了高雅与大众的纷争，因为他们所面对的不是文本的可见性方面，而是结构这种可见性的总体视觉情境，是构成可见性的那些不可见的“视觉机器”，是被可见性既敞开又遮蔽的东西。这样，在视觉文化研究中，只要与看的行为有关的东西，都将是它的研究对象，而不论是高雅的还是大众的。这一设定可能会使得视觉研究处于一种没有边界的状态。它不仅要研究那些视觉艺术和图像文化，也要研究诸如广场、博物馆、购物中心等这样的空间存在；它不仅要研究视觉艺术史，也要研究各种视觉机器的历史，研究影响人的看的行为的各种社会建制和文化艺术机构的历史，等等。当然，这种无边界性并不意味着无所不包。如前所说，视觉文化研究有一个基本的内核，那就是视觉性，即组织看的行为的一整套的视界政体，包括看与被看的关系，包括图像或目光与主体位置的关系，还包括观看者、被看者、视觉机器、空间、建制等的权力配置，等等。只有与这个意义上的视觉性有关的研究，才称得上是“视觉文化研究”。

四、结语

我们在此追述的三个谱系只能算是对视觉文化研究的一个简单透视。这一透视仅仅围绕着“视觉性”来进行可能是专断的。我们这么做并不是想要把这一研究建制化，而是为了突出它作为视觉研究的一次范式转型的独特方面。其实，在实际的研究中，视觉性的问题会因为性别、种族、阶级等维度的介入而更加复杂化，看与被看的关系会因为视觉机器、图像、主体位置的配置而构成一种权力拓扑学、一个可不断增生和复制的权力母体。

视觉文化研究兴起的时间并不长，但它的扩散力量不可小视。它的学科疆域交叠的研究方法正在涂改着我们许多传统的学术领地。例如，前面提到的周蕾对鲁迅的文本的视觉性的研究已经引出了许多新的问题：技术化的视觉经验与中国现代文学的关系，透过视觉机器的观看与中国的现代性话语的关系，图像文本与文学文本的互文性，等等。这些问题在传统的文学研究中是不可能提出来的，即便提出来了，传统的研究方法也无用武之地。

正如前面一再强调的，视觉文化研究带有强烈的后现代气质。它的反视觉中心的倾向直接指证着当代社会“全景敞视的政体”，指证着包裹在我们的观看癖中的自恋和恋物癖好，亦指证着当代主体已被幻化的异形。但视觉文化研究不是疗伤的机器，它不想也不可能为我们提供一个走出这镜城的策略，它充其量只是这幻化的异形在死亡前的最后一次艳舞表演。我们对那镜城幻影的痴迷正是它获得滋润的源泉。

目录

视觉性与视觉文化——视觉文化研究的谱系 …………… 吴琼（1）

摄影小史 …………………………………………… 瓦尔特·本雅明（1）

论摄影 ……………………………………… 皮埃尔·布尔迪厄（19）

摄影与物恋 ………………………………… 克里斯蒂安·麦茨（79）

摄影的使用——给苏珊·桑塔格 ……………………… 约翰·伯格（91）

作为客体的主体：摄影与人体 …………………… 米歇尔·亨宁（103）

电子影像时代的摄影 ……………………………… 马丁·李斯特（131）

视觉帝国：摄影与非洲的殖民治理 ………………… 保罗·兰度（165）

现代性的肖像：达喀尔大众摄影中的时尚自我

……………………………………… 胡迪塔·诺拉·穆斯塔伐（199）

他人之痛 …………………………………………… 苏珊·桑塔格（221）

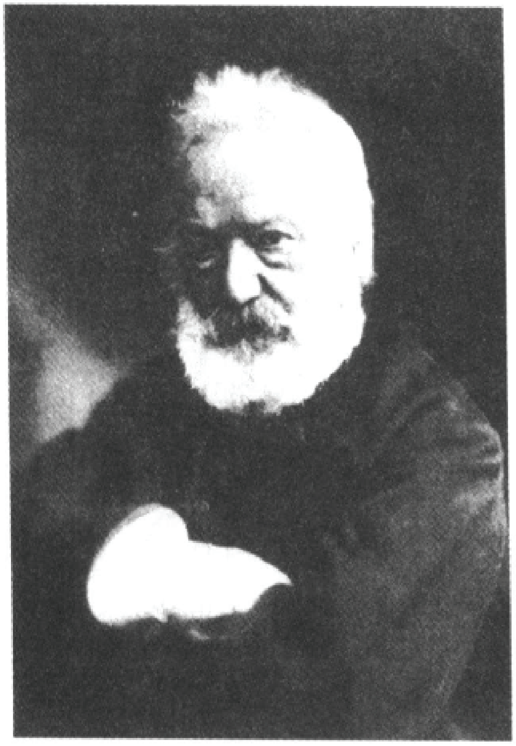
摄影小史

瓦尔特·本雅明

一

摄影的滥觞时期，烟雾缥缈，但并不比笼罩在印刷术起源时代的迷雾浓，也许，摄影发明的时机比起从前的印刷术更为明显，有不少人已察觉到这个时机的来临。有心人不约而同地向同一目标努力迈进，都想把投射在暗箱内的影像固定住，如何形成这种影像起码从达·芬奇以来就已知晓。尼埃普斯与达盖尔经过大约五年的钻研，终于有了结果。这时，法国政府见发明人在申请专利时遇到困难，就趁势攫取了他们的发明，给予补偿后，便将这项新技术公之于世。如此具有了利于日后快速发展的条件，摄影便不断前进，长久以来，人们不曾回头一顾。因此，在其后的数十年间，伴随摄影兴衰的历史问题，或者说哲学问题，竟不曾受到关注。如果说今天意识到这些问题的存在，是有特定原因的。最近出的书刊纷纷点出一项惊人的事实：摄影的黄金时代——也就是希尔、卡梅伦、雨果、纳达尔活跃的时代——是集中在摄影发明后的最初十年内，然而这正是摄影迈向工业化之前的十年。这并不意味着在最初时期，贩夫走卒、江湖郎中之流并未借着这项新技术来营利，事实上当时操此行业者已为数众多，但他们的做法毋宁说是属于园游会

纳达尔自拍照 1865 年



雨果肖像 纳达尔摄 1884 年

的艺匠活动——至今，摄影在这些民间场合仍然出入自如，像在自己家里一样——还不算是工业。摄影工业是靠名片格式的肖像照才大大抢占了地盘，而发明这种格式的人也成了百万富翁,此事背后的意义颇值得深思。而不足为奇的是，如果说今日的摄影运作情形首次让前工业时期的摄影盛况引人注目的话，那是因为与资本主义工业激起的动荡有着潜在的关联。这就是为什么想依据最近新出版的图集中那些动人的早期影像来确认摄影影像的特性,并非一件容易的事。任何想在理论上掌握摄影的企图都还极为粗略，而尽管前一世纪这个话题曾引起许多论辩,却尽是无稽而简化的泛论，无一能真正突破。比如一份具有沙文主义倾向的小报《莱布尼茨报》就是个例子。这份报纸便认为应当及时对抗这项来自法国的恶魔技艺，该报载："要将浮动短暂的镜像固定住是不可能的事，这一点经过德国方面的深入研究后已被证实,非但如此,单是想留住影像,就等于是在亵渎神灵了。人类是依上帝的形象创造的，而任何人类

发明的机器都不能固定上帝的形象;顶多,只有虔诚的艺术家得到了神灵的启示,在守护神明的至高引导之下,鞠躬尽瘁全心奉主,这时才可能完全不靠机器而敢冒险复制出人的神圣五官。"这样愚蠢笨拙的言论充分表露了庸俗的"艺术"观。这种艺术观丝毫不知考量科技的任何发展,一旦面对新科技的挑衅,便深恐穷途末路已近,就是针对这种具有拜物倾向且基本上又是反科技的艺术观,摄影理论家曾不自觉地抗争了近百年,当然未能取得任何成果。这是因为他们做的,只是向审判者的权威挑战,只是一心一意在代表守旧艺术观的法庭面前为摄影者辩护。然而,1839年7月3日,物理学家阿拉戈在国民议会上为达盖尔的发明所作的介绍与辩护却散发着一股完全不同的气息。这篇演讲的优点是指出了摄影可以如何广泛运用在各种人类活动中,让摄影与所有人类活动交织成关系密切的网络。论文中所描绘的运用范围非常大,因而使摄影无法在绘画面前辩解一事——文中并不乏这一点疑虑——显得毫无意义,反而更彰显了这项发明所能真正触及的广度。阿拉戈说:"当观测员利用新发明的工具来探究自然时,他们并不对发明物抱有太多期望,比起随着这项发明而来的一连串新发明,他们原有的期望实在微不足道。"这次演讲十分扼要,览尽了这门新科技的运用广度,从天体物理学到文献学(诸史学)都一网打尽,盼望将来可以拍摄星象,也期待利用摄影来记录埃及象形碑文。

达盖尔的相片是将上了碘化银的银版置于暗箱内经曝光后所得,把它前后左右轻轻摆动,调整适当的角度以反射光线,就可以辨识其上纤弱微灰的影像。每块银版都是独一无二的,在1839年左右,平均一块的售价约25法郎金币,通常像首饰盒里的珠宝一般珍藏在华丽的框盒内。在许多画家手中,银版相片成了辅助画技的工具。英国著名的肖像画家希尔在1843年为苏格兰教会教务大会所作的巨幅团体肖像油画,就是根据一系列的个人肖像照绘制的;而七十年后,郁特里罗所绘的巴黎市郊的迷人街景,也并非直接

以自然景观为模拟对象，而是根据风景明信片绘制的。不过，希尔所根据的相片是他本人拍摄的。这些相片原来的拍摄目的只是为了画家个人的作画用途，并无特别之处，没想到竟让他名垂后世，在摄影史上占据了一席之地，而他的画家身份却早已为世人所遗忘。他有一些关于头像的习作，使我们对这门新技术有了更深入的了解，远胜于这一系列名人肖像所能传达的。这些习作不是肖像，而是无名的人像，这样的头像在肖像绘画中早已存在。肖像画若留在自己家里，隔了很久要打听出画中人物的姓名身份，还是不难的。可是经过两三代以后，探知姓名的好奇心变淡了，画像如果还在，能见证的也仅仅是画家的技艺。可是相片隔了数代以后再观看，却让我们面临一种新奇而特别的情况。比如这张相片，上有纽黑文地方的一名渔妇，垂眼望着地面，带着散漫放松而迷人的羞涩感，其中有某种东西流传下来，不仅仅为了证明希尔的摄影技艺；这个东西不肯安静下来，仿佛傲慢地想知道相片中那些曾活着的当时的人的姓名，甚且是在追问相片中那如此真实仍活在其中的人，那人不愿完全被"艺术"吞没，不肯在"艺术"中死去。"而我问道：那纤纤发丝，/那眼神，如何环抱着昔日的生灵！/如何亲吻那张嘴，/荒谬的欲望缠卷着那张嘴，仿佛只见烟，却无焰。"或者，看一看朵田戴——是照相者，也是诗人的父亲——与妻子摄于婚礼前后的相片。妻子在生下第六胎后不久的某一天，就被发现倒在他们位于莫斯科家中的卧室里，动脉已被割断。照片中的她，倚在他身旁，他像挽着她，然而她的眼神越过了他，好似遥望着来日的凄惨厄运。如果久久凝视这张相片，可以看出其中有多么矛盾。摄影这门极精确的技术竟能赋予其产物一种神奇的价值，远远超乎绘画看来所能享有的。不管摄影者的技术如何灵巧，也无论拍摄对象如何正襟危坐，观者却感觉到有股不可抗拒的愿望，要在影像中寻找那些极微小的火花，意外的、属于此时此地的；因为有了这火光，"真实"就彻头彻尾灼透了相中人——观者渴望去寻觅那看不见的地方，那地方，在长久以来已成"过去"分

秒的表象之下，如今仍栖居着“未来”，如此动人，我们稍一回顾，就能发现。因为对相机说话的大自然，不同于对眼睛说话的大自然：两者会有不同，首先是因相片中的空间不是人有意识地布局的，而是无意识所编织出来的。我们即便能顺畅而大略地描述人类如何行走，却一点也不能分辨人在一瞬间迈开步伐的准确姿态是怎样的。然而，摄影有本事以放慢速度与放大细部等方法，透露了瞬间行走的真正姿势。只有借助摄影，我们才能认识到无意识的视象，就如同心理分析使我们了解无意识的冲动。医学与技术向来重视物质结构、细胞组织的研究，这方面的科学认知自始就与相机有关联，远胜于那些发人幽思的风景或充满灵性的肖像与摄影的任何关联。然而，摄影在科学认知方面同时还开启了面相学的观点，揭露了影像世界的极微小之物——相当清晰也够隐秘，足以在白日梦里觅得栖居之地。现在这些微小之物透过摄影改变了尺寸，放大到容易表述形容的地步，这样一来，科技与魔术之间的差异显然只是一种历史性的变数而已。如此，布洛斯菲尔德拍的植物相片令人叹为观止，他让马尾草变成古代的石柱样式，蕨类有如主教的权杖，花生与橡树果放大十倍后成了图腾柱，而起绒草就像哥特风格的纹饰。因此，希尔的拍照对象离真理不远了，因为“摄影现象”在他们看来仍是一个“伟大奥秘的经验”，即使这句话的意义不过是指，“在一架机器前摆姿势的感受，知道这部机器可以在瞬间产生一个视觉性的影像，且看起来几乎与自然本身一样鲜活真

朵田戴及其未婚妻　自拍照　1857 年

蕨类　布洛斯菲尔德摄

实。”曾听说希尔在使用相机时态度谨慎持重，但是他拍摄的人物与他不相上下，也表现了同样拘谨的态度，他们在相机前仍带着羞涩感。摄影盛期之后的拍照者常提到一句名言“绝不正对着相机镜头看”，可能就是源自希尔对被拍对象的这种态度。不过这并不意味着动物、大人或小孩说“在看你”的那种情况，让照相馆顾客处于一种困窘不堪的局面。对此，最好的答复当属老朵田戴对达盖尔银版相片的观感，他如此写道：“起初，人对自己第一次制造出来的相片不敢久久注视，对相中人犀利的影像感到害怕，觉得相片里那小小的人脸会看见他，就像这样，最早的达盖尔银版相片以其非比寻常的清晰度与对自然的忠实再现，造成了令人极为震惊的效果。”

这些进入相机观景空间内最早的复制人像是不具名姓的，或者更确切地说，并未附带图说标题。当时报纸仍算是奢侈品，买的人少，大家多到咖啡店去看报，摄影技术尚未成为报纸的一项利器，也极少有人见到自己的姓名出现在印刷品上头。当时肖像照上的人面容散发着宁静祥和，眼神安歇在这宁静的氛围中。简言之，当时的肖像之所以具有这门艺术的一切可能性，是因时事与摄影尚未建立关联。许多希尔的肖像照是在爱丁堡的圣方济各教士墓园内拍摄的，在这早期历史阶段，没有比这更有意义的了。同时值得一提的是，那些被拍者在墓园里简直像在自己家中一样安适自如。其中一张希尔拍的相片，只见墓园本身恍如室内景观，像一间独立封闭的房间，墓碑沿靠着分界墙边，耸立在地面上，而墓石形同壁炉，炉心内是碑文字迹，不是火

焰。但场地的选择取决于技术先决条件,若非如此,这个地方可能不会达到这么好的效果。因为早期的铜版感光度偏低,必须长时间曝光于户外,因此拍照者必须尽可能将人物安顿在一个不受任何干扰、可放心曝光的地方。欧立克谈到早期相片时曾说:“这些相片虽然朴实单纯,却像素描或彩绘肖像佳作,与晚近的相片比起来,能产生更深刻更持久的影响力,主要的原因是被拍者曝光的时间很长,久久静止不动而凝聚出综合的表情。”曝光过程使得被拍者并非活“出”了留影的瞬间之外,而是活“入”其中。在长时间的曝光过程里,他们仿佛进到摄影里头定居了。这些老相片与快照者的浮光掠影形成了绝对的对比,快照者表现的是改变中的情境。克拉考尔关于这一点有一番中肯的见解,他说:在这种情况下,曝光的一刹那便足以决定“一位田径选手是否会成名,是否值得让摄影记者为他拍照,在画报上留影”。早期的相片,一切都是为了流传久远,不光指那些无可比拟的集体合照——他们的消逝自然可视为一大征兆,最能准确地显现19世纪后半期的社会情态——甚至连衣服的褶皱也更持久。这一点,只要看看谢林的外衣就能明白,谢林如此穿着,可以信心饱满地走向永恒了。外衣在穿者身上取得的形态并不比他脸上的皱纹逊色。总之,这一切都应合了凡·布勒塔诺的看法:他认为19世纪50年代的摄影家在掌握工具方面已达到了最高境界——这是有史以来第一次,也是长久以来的最后一次。

二

要了解达盖尔照相术发明初期所造成的影响究竟有多么不同凡响,必须考虑到当时外光派绘画已开始在最先进的画家手中展现出全新的视野。

阿拉戈深知正是在这个领域，摄影要向绘画接过传承的火炬，因此他在为波尔塔的开创性物理实验成果所作的历史回顾中，曾清楚地评论道："关于大气不完全透明性所产生的效果(被不恰当地命名为'空气透视法')，画家本身并不期待暗箱(指的是在暗箱内产生的影像复制)能协助他准确地复制这种效果。"当达盖尔成功地固定住暗箱内的影像时，画家也在此分歧点与技匠分道扬镳。然而，摄影的真正受害者不是风景绘画，而是袖珍肖像画。事情发展得非常快，早在1840年，不计其数的袖珍肖像画师已多半改行，成了职业摄影师，起初只是兼差，不久便成为专职。(他们原来的职业经验对新的工作也有助益。)当时摄影的高品质表现并不是归功于他们的艺术基础，而是由于他们技术方面的掌握能力。转承期的这一代摄影家慢慢地消失了，他们仿佛《圣经》世界中的人物受到上天庇佑，得享天年：纳达尔、史特尔兹内、皮尔松、贝亚尔都活到九十近百。然而，各地的商人终于争先恐后地进入摄影圈。等到底片修饰法渐渐普及后——这是恶劣的画家在向摄影报复——品位也急速降低了。而这也正是家庭相簿开始流行的时代。通常相簿是放在家里最冷落的一角，比如靠墙边的涡形脚桌或客房内的三角桌上。多半是皮革装订加上令人厌恶的金属扣环、指头粗的切口涂金书页，里头排列着一张张人像，他们的穿着实在愚蠢可笑——阿列克斯叔叔与莉卡婶婶，格楚蒂小的时

慕弗塔尔街　阿特热摄　1900 年

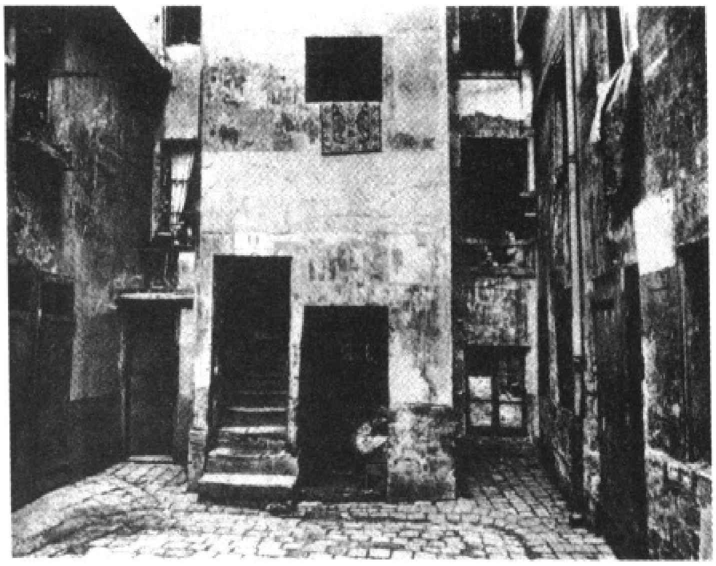
候，父亲刚上大学，还有我们自己，真令人羞愧至极：装扮成阿尔卑斯山民提洛尔人的模样，站在绘满针叶树的幕布前，吆喝着山歌，抖动着呢帽，要不然就是打扮成水手，倚着亮晶晶的柱杆站着，一腿伸直，一腿稍屈，好像非做这种姿势不可。这类肖像照使用的道具，如雕像的台座、小栏杆、椭圆小桌，提醒我们，那个时代的被拍者需要有个支撑点，以便在长时间曝光的过程中保持固定不动。起初需要的只是头部扶持物或支架，不久从名画获得灵感，为了满足"艺术性"的渴望，又添加了其他道具，比如第一个增添的是柱子帘幕。到了20世纪60年代，明智之士开始对这些画蛇添足的废物表示异议。当时有一份英国的专业报刊曾载："绘画中的柱子看起来真实，可是摄影用柱子当道具却很荒唐，因为常见到柱子竟被直接立在地毯上。而大家都晓得，大理石或普通石柱是不可能建在地毯上的。"也是在当时，有一些照相馆准备了布帘、棕榈树、壁毯和画架，放置在操作和表现两个区域的中间地带，又是刑牢房又是宝座殿。卡夫卡有张幼年的肖像照正可作为有力的证明。相片中的小男孩大约六岁，穿着又窄又小、令人几乎感到屈辱的童装，衬着过多的编带饰物，他站在一幅绘有温室冬园的风景画前，棕榈叶僵立在背景中。甚至就像为了使这虚假的热带景观显得更闷更热，被拍者的左手还拿着一顶宽边的帽子，如西班牙人戴的那种。若不是他那无尽忧伤的眼神想奋力主宰这个为他设计的风景，他势必会被布景所吞没。

这张影像，带着无限的哀愁，与早期相片恰成对比，早期相片中的人物并未像这个小男孩一样显得如此孤苦伶仃，弃绝于世。早期的人像，有一道"灵光"环绕着他们，如一种灵媒物，潜入他们的眼神中，使他们有充实感与安定感。这里，也可轻易地在技术方面找到对等的情况，因为技术的基础就在于光影的绝对连续性，从最明亮的光持续不断渐进至最幽暗的黑影。这一点能符合一条法则，即新技术的出现会将其前的技术推演至极限，所以旧有的肖像绘画在没落之前曾造成金属版印刷法的兴盛一时。当然金属版印刷

法是一种复制技术,后来便与摄影的复制术结合运用。希尔的摄影作品如同金属版印刷法一般,光线慢慢从黑影中挣扎而出。欧立克曾提到,因长时间曝光的结果,"光的聚合形成早期相片的宏伟气势"。而摄影发明初期同时代的德拉洛奇早已注意到这"前所未有"的印相过程,"如此纤巧,绝不会伤害色块的宁静"。具有"灵光"现象的摄影印相技术也是如此。尤其有些团体照留下了同聚一堂的幸福感,这种感觉仅在底片上短暂显现了片刻,随即又在"原版相片"中消失。就是这气韵之环,有时仍缭绕着已经过时的椭圆相框,美丽而适切。因此,摄影的这种初始形式常被误以为强调其中的"艺术完美性"与"高尚品位"。在拍摄这些相片的场所,对顾客而言,摄影师代表了新兴学派的技术师,而对摄影师而言,每一位顾客都是新兴崛起的社会阶层的一员,"灵光"栖息在他们身上,甚至深入到他们外衣的褶皱与领结的凹痕内。"灵光"并不仅是得自原始相机的产物。当时被拍对象与技术彼此配合无间,契合程度甚为精确,到了日后没落时期两者却完全背道而驰。不久,光学仪器的发展提供了足以完全征服黑暗的工具,能忠实反映自然现象。利用最明亮的镜头以压制黑暗,将"灵光"从相片中祛除,正如同主张帝国主义的布尔乔亚将"灵光"从现实中驱逐。可是从1880年起,摄影家却致力于模仿"灵光",运用各种修饰伎俩,尤其是借助一种名为上胶的技法来假造。因此幽暗的调子再度交织反映着人造的光影,蔚为风气,或至少这是当时的"青年风格"或"新艺术"的偏好。然而,光影虽幽暗微弱,姿态却愈来愈明确刻意,表现出僵硬刻板的形式,更显露出这一代摄影家在面对进步的科技时是多么无能为力。

然而,摄影最具决定性的还是在于摄影家与其技术之间的关系。瑞赫特曾用一个美妙的比喻来说明这层关系,他写道:"小提琴家必须自己创造音调,要像闪电一般快速地找出音调,而钢琴家只要敲按琴键,音就响了。画家和摄影家都有一项工具可使用,画家的素描调色,对应的是小提琴家的塑

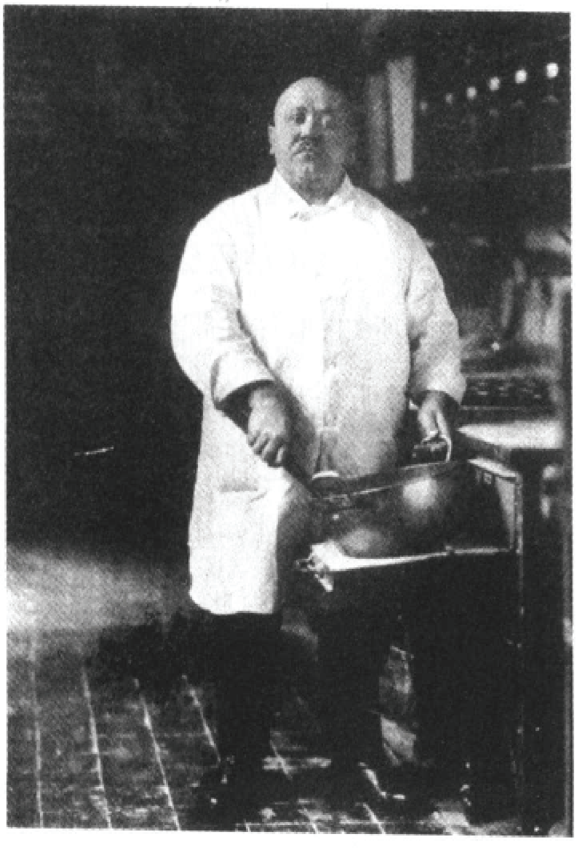
音，摄影家则像钢琴家，同是采用一种受制于限定法则的机器，而小提琴并不受此限。没有一位如帕德鲁斯基的钢琴家能享有小提琴家帕格尼尼同等的声誉，亦不能如后者展现出几近传奇的魔术技艺。"顺着这个比喻谈下去，摄影界倒也出了一位布索尼，那就是阿特热，两人都有高超的技艺，并且都是先驱人物。他们各在其艺术领域内有淋漓尽致的表现，无人可以媲美，因为他们都具有最高度的准确性。甚至两人各自的选择也很相近。阿特热原本是戏剧演员出身，因对演艺事业感到厌倦，放弃了舞台上的粉饰，从此去揭开现实的面具。他住在巴黎，穷困潦倒，默默无闻。他将自己拍的相片送给欣赏的人，而这些人也都特立独行，与他一样。他不久前刚去世，留下了四千多张相片，经来自纽约的艾博特收集整理后，出了一本十分精美的摄影专集，由瑞赫特编辑出版。阿特热在世时，新闻界"对他一无所知，他往往带着相片四处到画室兜售，每张只卖几分钱，通常只相当于一张明信片的价格，即那种风景明信片，表现城市的美丽景致，沉浸在湛蓝的夜色中，还有一轮修饰过的明月。阿特热对技术的掌握已登峰造极，可是这位大师终其一生都活在阴影中，孜孜不倦地工作，却忘了在技术的巅峰插上他的旗帜；因此，不少后继者竟以为是他们发现了巅峰，不知阿特热老早之前已捷足先登"。事实上，阿特热的巴黎影像预示了超现实主义摄影的来临，为超现实主义有效布阵的唯一重要部队开了先路。摄影在没落时期，因墨守成规的肖像而乌烟瘴气，而



巴黎第五区布洛卡街 41 号中庭　阿特热摄　1912 年

阿特热出来打头阵进行消毒，净化了污浊的空气，使一切重回清朗。他下手的头一个对象就是“灵光”——也就是近年来艺术摄影致力追求的价值——把实物对象从“灵光”中解放出来。前卫杂志如《Bifur》或《万象》刊登了一些相片，配上地名作为图说：“威斯敏斯特”、“里尔”、“安特卫普”或“布鲁塞尔”。相片中只见残断细节的影像，如一节栏杆，秃光的树顶，枯枝横在一盏煤气灯前，石墙、灯架以及一个救生圈，其上还写着城市的名字——这些相片只是将阿特热发掘的图式原原本本地指出来。阿特热寻找那些被遗忘、被忽略、被湮没的景物，因此他的影像正与那些城市之名所挑起的异国浪漫的联想完全背道而驰，这些影像把现实中的“灵光”汲干，好像把积水盛出半沉的船一样。什么是“灵光”？时空的奇异纠缠，遥远之物的独一显现，虽远，犹如近在眼前。静歇在夏日正午，沿着地平线那方山的弧线，或顺着投影在观者身上的一截树枝，直到“此时此刻”成为显像的一部分——这就是在呼吸那远山、那树枝的灵光。拉近事物——更亲近大众——现今已成为大快人心的趋势，正如独存的事物被复制进而被掌握，令人不亦悦乎。就近拥有事物，即拥有事物的影像或影像的再复制，已成为日益迫切的需求。然而新闻书报或时事影片中的复制影像显然有别于原来的像，与原像紧密关联的是独特性与持久性，复制影像则密切关系着短暂无常与复制性。让实物脱壳而出，破除“灵光”，标示了一

糕点厨师长　桑德摄　1928 年



种感知方式，能充分发挥平等的意义，而这种感知方式借着复制术也施用在独存的事物上。阿特热对于“美景和所谓的名胜地点”几乎总是从旁经过而已，但是他却会为了某些景象而驻足，比如排成长列的短靴，或从傍晚到次日凌晨停歇在巴黎建筑庭内的成排手拉车，或者杯盘狼藉的餐桌，这种景象大同小异，成百上千，随处可见；或者位于某街五号的妓院，门牌号码“5”大大地出现在墙上四个不同的地方。然而更奇特的是几乎所有的相片都空无人影。亚格伊门旧城遗迹空荡无人，庭院、露天咖啡座空无人影，泰特广场渺无人迹，好似本该如此。这些地方不是荒废偏僻，而是了无生气：相片中的城市已经撤退一空，犹如尚未找到新屋主的房子。超现实主义摄影便是以这种潜能在环境与人之间安置了有益健康的距离，任由受过政治训练的凝视眼神在其中穿梭自如，在其注目之下，亲密家居生活的题材把空间让出来，留给了清晰明显的局部的景物细节。

三

显然，在人们最不在意的商业肖像照里，这种新的注视比较难以施展发挥。再说，要摄影放弃人像是很难办到的事。不了解这一点的人，一些俄罗斯出品的优秀影片给他们上了一课，让他们明白，社会环境与风景只向某些摄影家显露，因为只有他们才晓得如何捕捉社会环境和风景在人脸上的无名表露。然而，这种可能的促成条件几乎完全取决于被拍者。这一代人并不希望以相片流传后世，面临这类仪式，反而态度矜持，退缩到生活空间内——像叔本华于1850年左右在法兰克福拍的一张肖像照，整个人深陷在扶手椅内。如此，这一代人将生存空间注入了相片，但并未将他们的美德流露其中，

流传下来。就在这时，也是数十年以来第一次，俄罗斯电影让民众在摄影机面前行动，但不再是为了一般的拍照目的。人的面孔即刻在相片中透露了一种新的、无法度量的意义。但那已不再是肖像照了。那是什么？有位德国摄影家以他卓越的成就答复了这个问题，奥古斯特·桑德结集了一系列面容，绝不亚于爱森斯坦或普多夫金聚集在电影中气势雄伟的容颜特写。桑德采取的是科学的观点，“他将整部作品分成七组，对应特定的社会阶层，打算分成约四十五集出版，每集包括十二张相片。”目前，已经出版的是一本收录了六十张相片的选集，提供了源源不绝的材料以供观察。“桑德从农民即根生土地者开始，引导观察者通览各阶层、各职业，上自文明的最高表率，下至智障者。”桑德从事这项艰巨的工作，并非以学者身份自居，也并未受到种族或社会理论的启示，而是如他的出版人所言，出自“直接的观察”。他的观点自然没有偏见，倒是具有胆识以及歌德所谓的温柔体贴，“有一种温柔体贴的经验，以内在的精神来认同客体，进而成为真正的理论。”也难怪，因此有位观察家德布林指出这部作品的科学面向并予以评论道：“有一种比较解剖学，可帮助我们认识自然，了解器官组织的历史，同样，桑德也提出了一种比较摄影，超乎细节而采取科学观点。”这部非凡的作品如果因经济因素而无法顺利出版，那实在很可悲！我们对出版者除了给予衷心的鼓励外，也有更明确的期待。像桑德这样的作品可以在一夜之间出其不意地成为时事新闻。我们所面临的政权转移，使得增进与强化面相学观念已成为当务之急。一个人不管出身右派或左派，都必须习惯于别人根据他的出身来检视他——而他自己也同样要如此看待别人。就此意义来看，桑德的作品不仅是一本图像集，也是一册练习簿。

“在今天这个时代，我们聚精会神地观看自己的相片，或者亲朋好友、心爱的人的相片，反之却没有任何艺术作品能获得同等的青睐。”利奇瓦克早在1907年便写下这段文字，如此，他从审美鉴赏的研究转向社会功能的研

究。只有从这个角度出发才能更上一层楼。有个颇有意义的现象是，一般的辩论总是坚持局限在和"摄影作为艺术"相关的美学上，相反，像"艺术作为摄影(或艺术以摄影形式呈现)"这种更确切地具有社会内涵的问题却甚少受到注目。然而，艺术作品的摄影复制物对于艺术功能有着很重要的影响，其意义与摄影的创作并不相同，换言之，并不同于完成一幅多少具有艺术品味的影像，而被拍的事件呈现在照片中如同相机猎得的"虏获之物"一般。的确，业余摄影者带着胜利战果——原版艺术相片——回家，高兴的程度并不亚于携回丰盛猎物的猎人，而猎物多得需要开一家店才能卖完。不久的将来，满载摄影图片的期刊必会远多于山珍猎品店。不过先把"射猎"搁在一旁。我们回头再看看摄影之为艺术和艺术之为摄影，两者之重点截然不同。任何人都可以看出来，要欣赏一件复现艺术品——尤其是雕塑，而建筑更是如此——看摄影复本比面对实物要容易得多。一般多倾向于把这一点归咎于人们今日对艺术的感受力已日渐衰微，认为当代人已放弃了这个努力。但是人们应当承认，复制技术的训练对人们感受规模巨大的作品已造成了多大的改变。人们已不能再将艺术品视为个人创造的私有物，因为它们已变成强大的集体产物，必须先把它们缩小，才能吸收消化。总而言之，机械性复制是种减缩化的科技，使人们在某种程度内能够掌握作品，否则作品将无用武之地。

如果要探寻现今艺术与摄影之间的最大特性是什么，那便是艺术品复制相片对二者造成了难堪的紧张关系。对这项复制的技术性大有影响的摄影家，多半都是画家出身。他们曾努力以鲜活的方式使绘画媒材接近现代生活，接着又转身背离了它。他们愈是留心当代，他们的动机愈显得可疑。因为和八十年前一样，摄影又从绘画手中接下了接力棒。莫霍利-纳吉说："新的创造潜能，往往包含在旧的形式、工具与类型中；这些旧事物起先因新事物的出现而显得老朽过时，可是在新事物的压迫之下，又会呈现一时的回光返

照，最后一次绽放光彩。比如说，未来主义绘画(静态的)对运动的同时性、对短暂时间的赋形，举出了一项定义清晰的提问法(后来又自行取消)，而当时电影早已存在，只是还未成为严肃思考的对象。因此我们可以——谨慎地——将现今有些运用具象表现方法(新古典主义和真实主义)的画家视为新具象视觉艺术的先驱，而这项新艺术不久以后便只采用机械技术方法了。"查拉1922年曾提道："正当一切名为艺术的东西都已瘫痪麻痹，摄影家却亮起成百上千只烛光，感光纸则将日常事物勾勒的黑色轮廓缓缓吸收。他发现了一种具有力道的闪光，纤柔而冷峻，其重要性远超过任何星辰所能带给我们的视觉享受。"有的摄影家从传统艺术走向摄影，不是为了投机取巧，也不是出自偶然或想贪图方便，如今他们成为专家中的前卫者，是因为他们的经历保护了他们，使他们不致陷入当今摄影的最大危险：装饰倾向。斯通便说道："摄影作为艺术是个非常危险的领域。"

波德莱尔肖像　纳达尔摄　1855 年

摄影从桑德、克鲁尔、布洛斯菲尔德所塑的环境中脱身而出，也就是从面相的趣味，从政治、科学的利益中解放出来，变成了"创作的"。此后，摄影的目标多在综览全景，摄影撰述者登上了舞台。"精神战胜了机械，将机械获得的精确结果诠释为生命的隐喻。"现今社会秩序的危机愈是扩大，愈见每一时刻皆充满强硬的冲突及最彻底的对立矛盾，而创作——其基本特色是多变，以矛盾为父，仿造为母——愈成为崇拜的对象，其容貌唯有靠流行中的照明灯效才可能存在。"世界是美

丽的"是它的谚语。这句话遮蔽了摄影的姿态,因摄影可以随便拍一个罐头摆置在空间内,可是对于人与人之间的关系,纵使挤入其中也未必能掌握,这种摄影不是为了认知,而是为了标示题材的商品化,甚至连最异想天开的题材也不放过。然而,这种摄影创作的真正面目是广告或相关事物,因此它真正的敌对者是"面具的摘除"或"建构"。这是因为如布莱希特所言:"连一个简单的'现实之复制'也比过去都更拙于解释任何的现实状态,因此情况变得极为复杂。像拍摄克鲁伯或通用电力公司的工厂时,相片对这些机构的内在真相几乎无所透露,显现的只有外在。而真正的现实却是在功能方面。比如工厂把人类关系物化的事实,就并未在表现工厂的照片中传达出来。所以必定确实'有什么应当建构',某种'人工的'、'制造出来的'东西必须要指明出来。"超现实主义的成就便是为这种摄影的建构开路。摄影创作与摄影建构互相对峙的第二阶段便是俄罗斯电影。而理所当然的是,俄罗斯导演的伟大成就只有在一个摄影不凭冲动及暗示而是依赖经验与学习为基础的国家才可能产生。就此意义——也唯有就此意义——咬文嚼字的空想画家维尔茨在1855年为迎接摄影所写的一段浮夸文辞,我们今天看来觉得还有意义:"几年前,诞生了一部机器,成为我们这个时代的荣耀,这个机器天天使我们的思想震惊,使我们的眼睛讶异。不到一个世纪的光景,这个机器将会变成画笔、画板、颜料,以及灵巧、习惯、耐心、眼光,还有笔触、颜料色块、透明色泽、素描线条、起伏塑型、完成度,逼真感。不要以为达盖尔银版照相术杀害了艺术。当银版照相术这个巨人儿童长大后,他的技艺与力量将会茁壮成长,这时艺术之神会忽然伸出手来捉住他的颈背,大喊:'好啦!现在你属于我了!我们要一块儿工作了!'"与此对照,四年后,波德莱尔在《1859年沙龙展》一文中也对读者谈到这门新技术,他的措辞却是那么冷淡,甚至悲观!和上头引用的文句一样,我们如今再读波德莱尔的文章,不能不调整一下重点。只是波氏的文章与维尔茨的热心恰成对比,具有犀利的答辩意义,对艺

术摄影的任何僭越之举严加批评:“在这可悲的日子里,有一门新工业崛起,使人们的愚蠢信仰走火入魔,人们相信艺术必是——且只可能是——自然的准确复制。复仇心很重的上帝应允了民众的期愿。达盖尔成了摄影的弥赛亚”,又“如果容许摄影取代艺术的几样功能,那么摄影很快就会将艺术完全取代与破坏,因为摄影在群众的愚蠢中找到了她天造地设的伴侣。所以摄影必须重拾她原有的义务,尽她作为艺术及科学的女仆之责”。

然而有一点维尔茨和波德莱尔都未曾注意到的指向,是奠基于相片的真实性。报道与真实性并不总是能联上关系,因为报道中的相片是靠语言来相互联结、发挥作用的。相机会愈来愈小,也会愈来愈善于捕捉浮动、隐秘的影像,所引起的震撼会激发观者的联想力。这里,一定要有图说文字的介入,图说借着将生命情境作文字化的处理而与摄影建立关系,少了这一过程,任何摄影建构必然会不够明确。阿特热的相片会与犯罪现场相片相提并论并非徒然。我们城市的每个角落岂不都是犯罪现场?每个路人岂不都是犯人?摄影家——占卜者的后代——岂不有责任在他们的相片中揭发罪行,检举犯人?有人曾说:“将来的文盲是不懂得摄影的人,不是不会书写的人。”但是一名摄影者若不知怎样解读自己的相片,岂不是比文盲更不如?图说会不会变成相片的最本质因素呢?就是借着这些问题,达盖尔照相术发明距今九十年的时间,卸下了历史的包袱与压力,犹如放电一般。就在这火光微微的闪烁中,最早期的相片从我们祖父时代那平凡日子的阴影中浮现而出,显得如此之美,又如此遥不可及。

(许绮玲　译)

论摄影

皮埃尔·布尔迪厄

一、对整体与文化差异的崇拜

每个人都知道，在一个大家庭里，彼此哪怕再理解，表亲、叔嫂之间难免还是会有些磕磕碰碰，甚至大吵大闹。每当我感到气氛紧张的时候，我就会拿出我们的家庭影集。每个人都跑了过来，每个人都充满惊奇地重新发现自己孩提时的样子，再没有其他什么方法比这招更能让他们冷静了，之后一切又恢复了平静。

——米勒·B·C·格伦诺贝尔：《她》，1965年1月14日，《读者来信》

隐峰禅师在要去世之前说："我亲眼见过躺着或者坐着离世的大师，就是没有见过站立着死去的，你知道有站着去世的大师吗？"僧人说："有，史上曾有过这样的。""那你知道有倒立着死去的大师吗？"答曰："无，尚未听闻。"话音刚落，禅师就倒立而化。

——铃木大拙：《禅学随笔》

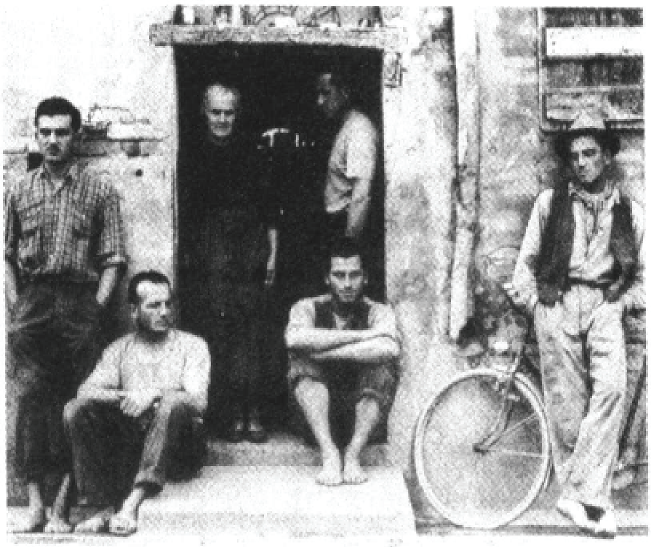
摄影实践流传之广泛，至少已经达到了在城镇里，几乎没有哪个家庭不

拥有一台照相机的地步。摄影实践为什么让人易于接受呢？又是如何让人接受的呢？仅仅归结于这种实践所使用的工具易于获得并且便于使用就够了吗？与其他要求更高的实践——比如演奏乐器等相比，摄影几乎不需要任何训练，而且也有便宜的照相机。技术上和经济上的障碍的祛除，只有在人们假设摄影消费所迎合的需求在经济手段的范围内即可满足的前提下，才堪称一个恰当的解释。以此来解释事实上应该由社会学来解释的问题，是否就等于废除了社会学意义上的问题呢？

对于以“动机”作为心理学上的解释，最好的反驳就是相机的持有是与人们的收入紧密相关的。如此我们似乎可以把相机视做与轿车及电视类似的家电，我们将拥有这样一件商品看做仅仅是生活水平的标志。如果财产的增加，能够自动地有助于提高相机的普及率和摄影者数量的话，那么我们假设存在对于摄影实践——这种实践经历不同的社会环境与条件，仍然能够保持稳定——的“天然”渴望就是正确的，因为如果这样的实践能够被自然的“动机”激发的话，它就不受社会条件的影响，由此假设出发，行为（无论是积极的还是消极的）仅仅是两种驱动力的结果，更为广泛的“动机”激发行为，“抑止”则阻止行为。

从这些预设开始，人们就可以对摄影行为背后的“动机”作如下描述：拍摄照片、保存或者观看照片的一系列事实，在如下五个范畴中的任一领域都可以得到满足——抵御时间、沟通他人与表达感情、自我实现、社会威望、解脱或者逃逸。更精确地说，可以解释为，摄影具有帮助人们消除时间流逝所带来的痛苦的功能，它要么充当被时间摧毁之物的神奇替代品，要么弥补记忆的失效，作为唤起相关记忆的安身之所。简而言之，摄影给人们一种征服了作为破坏力量的时间的感觉；然后，摄影还能够增进人们与他人的沟通，让人们可以“一起重温往日的时刻，或者向他人展示自己对他们的兴趣或关爱”；第三，它给予摄影者“自我实现”的途径，或者神奇地转化为他们自己的

"力量"，或者是重新创造被表现的对象，不管是神圣化的还是卡通化的，都让人们有机会"更广泛地感受到他们的感情"，或者让他们展示自己的艺术倾向或娴熟技艺；第四，它以专门技术、个人成就(某次旅行或事件)的证明或者炫示财富的形式，向人们提供了社会地位的满足；最后，它就像一个游戏那样，提供了一种逃离或者简单的解脱方法。另外一个方面来说，"经济上的限制，对失败或者沦为笑柄的恐惧，以及希图避免麻烦的欲望"则构成了摄影实践的主要障碍。"


全家福　史川德摄　1953年

于是，以一种"旨在理解个体的行为并为之寻找解释，而不依赖个体自身给出理由"的"方法"的名义，人们最后别无他法，只能列举一些互相之间无法类比的理由或者合理性的解释，而这些解释是任何一个主体为了证明他的实践或者禁绝的合理性，通过想象的作用都能够唤起的。这个"普及意义"(vulgate[Vulgate，天主教钦定拉丁文《圣经》版本，拉丁词根 vulgata 为"普及"之意])，一个处在日常语言和科学术语之间的词语，完美地实现了它的功用，它给予了一种幻觉，人们既可用大白话来揭示真相，又可以用听似科学性的语言来表达真相。不过到现在为止，尽管它至少提供了对于摄影者们所相信的他们在实践中所潜藏的意义与价值的描述，尽管这样的心理学允诺深度的探究，但仍然仅仅停留在事物的表面，比起焦虑着要实现自己的纲领而跳入充满了偷窥癖、自恋癖、暴露癖的弗洛伊德主义深渊的那种心理学，它仅仅是稍微稳定一点儿而已。

事实上，正是从动机(亦即最终的原因)上来寻找摄影实践的解释趋向，宣告心理学家的探究仅止于被经验到的心理功能，换句话说，只探究到了“满足”和“理由”，而没有深入探察那些“理由”中隐藏的社会性功能，也没有另外探究那些直接获取的被经验到的“满足”的满足。简单地说，就是以效果作为原因，摄影实践遵循社会规律，又具有社会功能，并因此被经验为一种“需要”，当它被解释的时候，人们却指向了一些其实是它的后果的东西，可以称之为摄影实践产生的心理上的满足。

显而易见，我们不应该满足于，比如说将工人阶层的摄影实践视做由普遍动机、经济方面障碍的限制而激发的一种需要的总和，将其看做不过是两种抽象概念的代数累加而得到的具体成果。实际上，只要我们仍然将欲望和形成欲望本身的与其不可分割的客观环境分离开来——这种环境是客观地被经济限定和社会规范所规定的——我们就还是会陷入抽象的普遍需要或者动机论的窘境，换言之，欲望和需要，不论是形式还是内容，都是被客观条件所决定的，该客观条件排除了渴望不可能之物的可能性。

要去理解间或的摄影实践在传统规定的情形下，根据传统的“审美”律令，对于体力工人们到底意味着什么，简单地说，要透彻地了解体力工人赋予摄影的意义与功能，就要去了解他们与他们的阶级状况之间的关系。他们与任何商品之间的关系，实际上都包含着隐晦的与客观条件允许或不允许的系统之关联，这个系统既决定了该阶级的状况，也决定着他们的种种行为，这些行为与他们感觉到的衡量自己的客观标准或者相符，或者不符。顺理成章，就当下的问题而言，退守一种稀少而又基础的实践，以及缺乏对更高层次实践的热情，预设了由经济阻碍和存在一种对于他人(for others)而言是可能与不同的实践形式的意识，它们共同界定了界限的内在化，而这种不同的实践形式是作为一种抽象的、不可能的可能性而存在的。

这就说明了当体力工人们被问及他们的摄影实践时，所提供的答案类

型。数不清的预设、疑问式的或者条件式的短语，举出他们所知道的技艺最精湛的专业人士，而且，最常见而普遍的是他们的回答中梦想且模糊的风格："如果我有台好相机，我就参加摄影俱乐部去。""如果我有空……""如果我有机会，我就上哪儿都带着它们，山里也好，海边也好，城里也好。"

所有这些，都包含在他们用来说明回避的合理性的说法中了，"这个不是给我们的爱好准备的"，亦即，我们不是那类人，对于他们来说，这件客体或者这个实践是作为客观可能性而存在的。因此，只有我们变得不同了，只有我们被置于不同的存在状况，该客体或实践对于我们才是一种"合理"的可能性。由此可见，任何一种与商品或者其他什么东西相关的关系，都包含了掩藏的与客观情况的具体特殊性之间的关联，这些特殊性立刻就判明了该商品是易得的还是不易得的。不过"这个不对我们的胃口"比"这个(对我们来说)太贵了"的说法意味着更多的东西：内在必要性的表达，这种模式确切说来处于陈述句—祈使句（或者"是—应当"）的语态之中，因为它同时表达了一种不可能和一种禁令。

扛砖工　桑德摄　1928 年

更进一步，事实上对于不可能与禁令意识的建构，就关联到境况的特殊性，该意识伴随着对不可能与禁止的条件性特质的承认，亦即伴随着对于若干条件的认识，为了消除这些限制条件，首先不得不去满足它们。因此，对于每个个体的情况而言，他们对于摄影的态度由所关联的一个需求系统而规定，该系统则决定了一种更为

野心勃勃因而也更为昂贵的摄影实践。

在一个体力工人(45岁)的话中,可以看到说明这些分析的一个实例:"很显然,我拍摄的照片大多是我的孩子、我的妻子……我拍摄他们经常是作为旅游留念,因为我不太喜欢人像摄影。我喜欢拍风景,或者运动的某个时刻,正在运动的时候。在那个领域,我更喜欢拍摄室内镜头,但是你得有设备,需要屏幕、闪光灯、长三角架。"简而言之,一种不同的实践就会预设不同的设备,但不同的设备又会预设对摄影不同的态度,于是就导致不同的存在状况,"不,我对我拍的照片并不满意,我得弄台更好的相机。你能够做的是牺牲一张胶片,来看看结果,而我得第一次就把照片拍好,这样才不浪费钱。"因此,由于感觉到要求更高的实践之不可能与被禁绝,人们会禁止自己去发展相关的口味,也避免对之产生爱好,"要拍室内照,你就得喜欢摄影,如果要拍室内照或者特写,我会想要自己来冲洗,但是我既没有时间,也没机会,还没有设备。"

按照这个逻辑,人们就可以理解与技术客体关系的全部意义,与照相机的关系是表现这种意义的一个特例。如果那些对于摄影有最敏锐感觉的体力工人经常以某种自豪的姿态来强调他们设备的简单,作为另一种已知的选择,这仍然表现出经济局限的影响,因为在完善技术操作的过程中,他们找到了一种使他们对最精密的(因而也是最昂贵的)物品的兴趣与避免对那些物品进行几乎不可能的购买的考虑之间达到和谐的办法:

照相机和其他东西一样,最贵的并不一定是最好的。""你得要好的东西,但不是复杂的东西。""听着,我大概知道一点不同型号之间的区别,是这样,有些型号看上去并不太引人注目,但是它们用起来非常好,只要你知道怎么好好用它们就行。如果你不太了解怎么好好使用,那你当然就需要那些机械特别复杂的东西。看看他们现在用的'自动相机',

一个好的摄影者拿着那样的相机永远也拍不出他用'手动'相机能拍的东西。他根本就不想和那些自动相机有任何干系,汽车也是一样的。

这种"自己动手"的态度在抵御技术物品诱惑的同时,也同样的屈服于诱惑。与对"手工活"或者小工具的热情不同,在那样的热情驱使下,要增多可能的操作必须依靠增加可操作的物品,而这种苦行僧一样的手工劳作则在使用最普通可得的手段的条件下,要倚仗于创造充满智慧的解决办法来弥补设备的缺失或者过分稀少,这样才可能获得与使用高级器材相同的效果。对他们来说,最现实的不用否认高级仪器的精密性,而又承认其难以获得的办法,就是持一种鄙视以增强技术之名来增强完善技术器材的态度。

动机论的心理学解释既是一个虚构的解释,又是对虚构的一个解释,于是它留下了一个悬而未决的问题,为何摄影既未满足某个自然的基本需要,又未满足由教育创造和维系的次要需要——比如去博物馆和音乐厅——却有如此之广的普及范围。

要完全地阐述严格的心理学解释对于摄影实践及其普及的不适当,人们必须首先指出,社会学解释可以充分说明该实践,且更精确地说,要说明其工具、所被选择的对象、节奏、时机、隐晦的美学甚至还有实践主体对之的经验,以及他们在实践中延伸出的意义,还有他们由此生发的心理满足。

乍一认识日常实践被组织起来的常规方式,人们都会不由得震惊,很少有其他实践能够如此陈腐不变,而且较少被抛入个体动机的混乱之中。超过三分之二的摄影者是节假日的保守主义者,他们拍摄的要么是家庭节日或者社会集会,要么是度假场景。而另一方面,如果我们记住一个事实,即在家庭中存在孩子和拥有照相机这两者之间有着非常紧密的关联,并且相机通常是家庭群体中的一般财产,很明显大多数时候,摄影实践仅仅是由于其家

波伊图的结婚庆典　杜瓦诺摄　1952 年

庭功能或毋宁说是家庭群体加诸其上的功能才得以存在并维持，姑且可以将加在摄影上的功能称为使家庭生活的高潮庄严并不朽，总结之，就是以重申那些既与家庭，亦与家庭团结有关的意义来增强家庭群体的整合。

因为家庭摄影是一种家庭崇拜的仪式，其中家庭既是主体又是对象，因为它表现出了家庭群体给予自身的庆典感，该庆典感同时又通过这样的展示而得到加强，对照片的需求和拍照的需要（这个实践实现了社会功能的内在化）就越发迫切了。群体整合的程度越高，这个群体就越需要在整合程度最高的瞬间被捕捉下来。

毫无例外，在一个整合度极高、严格遵循其农村传统的乡间社区，摄影的社会功能及意义最为清楚明显。摄影形象这个令人好奇的发明，本来可能会助长困扰与不安，却很早就被引入乡村，而且很快确立了自己的地位（在1905年至1914年之间），这是因为它能够满足在其出现之前就存在的功能，姑且称之为将共同生活中的重要领域庄严化、不朽化的作用。结婚照片如此迅速而普遍地被人们所接受，仅仅因为它满足了自身存在的社会条件，正如浪费是节庆行为的一部分，集体照片的购买，一种使人能够不失体面地逃逸的炫耀性消费，就成为应尽的责任，如同表示对新婚夫妇的效忠。

集体照片是一种义务：没买的人会被当成一个吝啬鬼。会冒犯邀

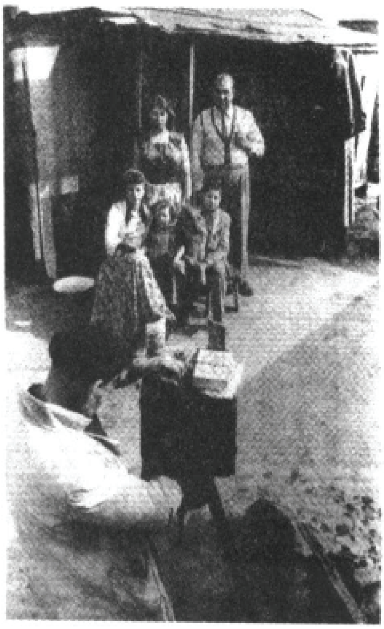
请他的人，意味着没有付清你欠的账。在桌上，你被所有人看着，没法说不行。

作为一个被规整交换中的物事，摄影加入了婚礼所驱动的礼物与还礼的循环圈子。结果就是再也不存在没有摄影的婚礼。哪怕只有业余的摄影师在场，集体留影的仪式也会得以保留，业余摄影师可以复制专业摄影师的功能，但是由于专业摄影师的存在使得仪式的庄严性更加正式化，所以他们无法被业余人士所取代。

有时候宾客里会有一些业余人士，但是他们仍然会从Pau超市请摄影师来，当新人离开教堂时，业余摄影师会拍照。等照片冲洗出来的时候，你就可以从那些照片分辨出哪些是业余者照的，他们知道那就是你干的。他们甚至在经过教堂的时候都会拍照，就在教堂里。

作为摄影仪式化的另一个特征，“摄影师们从不拍摄吃饭或者跳舞的场景”。同样，业余摄影师拍摄的照片也无法取代在照相馆里拍摄的“正式”照片，为了呈送亲友，“所有人都去照相馆，就算最穷的人也一样。”

在棚户区陋室外的家庭照
卡蒂埃-布雷松摄　1953 年



如果接受涂尔干的说法，节庆的功能是重塑群体并使群体重获活力，我们就能够理解摄影为何总是如影随形地与之共同出现，因为摄影提供了让社会生活中的高峰时刻庄严化的方式，在那些时刻，该群体神圣地重申了它的整一性。就婚礼而言，摄影将聚集到一起的群体，或

者毋宁说是聚集到一起的两个群体，永久地记录了下来，它在这个以融合为功能的仪式中不可或缺，这个仪式的目的是要让经由两个个体结合而融合到一起的两个集体获得认可且使之神圣化。

摄影被引入家庭生活的重大庆典仪式的时序很自然地与那些庆典的社会重要性相对应。1930年出现了第一批圣餐礼照片，而洗礼的照片则更加晚近且更加稀少。近年来，有些农民利用在农业展览时到来的摄影师，以便使自己能够与自己的牲口一起被拍摄下来，但这只是特例。至于在从来就没有机会成为一个重大仪式，而只是聚集非常亲近的人的洗礼上，相关照片就非常稀少了。第一个圣餐礼则让很多母亲有机会让人给自己的孩子拍照。这再次显示了那个事实，摄影的意义和它扮演的角色是聚会的社会意义的一个功能。

在一个婚礼上，你从来都不会要求摄影师给儿童拍照，不会的。但是到领圣餐礼的时候就不一样了，那是孩子们的节日。摄影师可真是大赚了一笔。在婚礼上，孩子们不是人们注意的中心，那不算他们的节庆。在那一天，孩子们是被排除了的。

具体就婚礼的情况而言，照片是在被加诸了仪式意味的交换环路中获得自己的位置的。典礼过后的星期一，邻近城镇领圣餐者的照片就已经加入了纪念照片的行列，孩子们经常把这些照片给他们的亲戚和邻居，以换取一份礼物。

让她的孩子们拍照的母亲只会受到褒扬。在过去的社会中，儿童从未像如今这样处于注意力的中心。乡村社会中，主要的节庆和仪式基本都是成人的事务，只有到1945年之后，儿童的庆典（比如第一次领圣餐）才变得比较重要；随着社会给予儿童更多的重视，与此同时，社会也赋予妻子们作为母亲

更重大的角色，给儿童们拍照的习俗得到了强化。在一个来自小村庄的农民的收藏中，1945年之后拍摄的照片里，儿童的照片占了一半之多，而在1939年之前的同本相集中，儿童几乎完全缺席。从前，拍摄最多的都是成年人，然后是把父母和孩子放到一起的家庭群体，极罕见的时候才有儿童的单人照，今天这个等级次序被颠倒了。

但是，即使儿童的照片被允许大量出现，也是因为他们的社会功能。劳动的性别分工赋予了妻子保持与那些居住遥远的家庭群体联系的责任，首先最重要的是她自己的家庭。比如信件，还有比信更好的——照片，在家庭信息持续的交换更新之中，照片有其自己的功用，因此在婚礼之后赠送照片的行为一般都会使信件的交换增多。带着孩子们(至少一次，如果可能的话应该是周期性的)住在村外的亲戚家是约定俗成的，最重要的是当妻子来自其他地方时，要带孩子们回娘家。组织这些旅行的人是妻子，有时候她会让孩子们不必由丈夫陪伴。送照片的行为具有同样的效果，通过照片的方式，新成员被作为一个整体介绍给群体，而这个群体必须"认识"这个孩子。

因此，很自然，摄影应该成为某种也许可以称之为社会学的解读对象，并且就其技术和美学的因素而言，摄影永远不能从其自身之中被考量，或为其自身而被考量。摄影师被认为是了解他的工作的，并且没有与其他任何人相比的意义。照片必须仅仅提供一种足够真实而精确的再现，使得人们能够辨认。一种有条理的审视和拉长了的观察，跟随某种逻辑而进行，正是这种逻辑，主宰了日常生活中对于其他人的认识，依靠比较认识和经验的碎片，每个人都将自己安置于他或她的家庭序列之中，观看过去的婚礼照片时常以家族谱系学课程的面目出现，母亲是该种课程的专家，她教给孩子们，看到的这些人是如何与他或她联系起来的。母亲会解释该对夫妻是怎么来的，她会分析和比较两个家庭之中的每一个社会联系范围，她会强调暗示着争吵的缺席，也会强调维护家族颜面的出席。简而言之，婚礼照片是一个真正

的社会表格，而它也是如此被解读的。

对于每个宾客来说，这种照片就如同一种纪念品，标明了社会影响与威望的来源。B.M来自一个“小家庭”，一个从小乡村来的农民，只有三张婚礼照片。与此不同，J.B是一个生活优裕的城市居民，娶了一个“大家族”中最小的女儿，拥有大量的婚礼照片，他还保存了很多组“伙伴”的照片，都是在远足或游玩时拍的。对于宾客群体更细节的观察更揭示出显著的不同：B.M的客人大多是亲戚和邻居，他选择的标准很传统，而在J.B的婚礼上，除了约定俗成的宾客之外，我们还能够看到新郎的“伙伴”，甚至还有新娘的“伙伴”。

被拍摄下来是为了给人们的出席立此存照，这是对于在被邀请之列所获敬意必要的回应，这表达出人们对受到邀请而感到荣幸，同时也表明人们参加就是为了表达敬意的事实。

> 总有些婚礼你不在照片里。他们注意到了。你不在人群里，他们说M.L不在照片里。他们会想你偷偷跑掉了，那可不是个好印象（来自资产阶级的年轻妇女在讨论中对丈夫说的话）。

人们的举止和态度怎能不由仪式表现出来？没有人想违背摄影师的指示，去和邻居说话，或者看其他的方向。那将会非常失礼，尤其对于整个群体来说会是一种冒犯，特别是“那些那天有面子的人”，即夫妻双方的家庭成员。

重要仪式的照片是可能的，且仅仅因为它们捕捉到的是社会允许的规范行为，亦即那些已经被仪式化的行为。除了必须拍摄的东西以外，其他什么也不能拍。仪式可以成为拍摄的对象，是因为它外在于固定的日常生活，而它又必须成为拍摄的对象，因为它实现了这个群体要寻求的将自己体现

为一个群体的图景。严格来说，被拍摄的对象和照片的观者所接受的，并非以个体的地位而存在的个体，而是他们的社会角色：丈夫、第一次领圣餐的人、士兵，或者社会关系：美国来的舅舅，或者是索瓦格侬（法国乡村名——译者注）来的阿姨。比方说，B.M的收藏中包括一张

佃农家庭　埃文斯摄　1936年

完美说明前一种模式的照片：上面是B.M的姐夫，穿着其他镇邮递员的制服，头戴制服帽，硬领白衬衫上打了格子的领结，大开口没有翻领的外套，胸口上还挂着一个牌子标着号码471，带金扣子的高腰马甲，右手放在一个东方风格的马鞍上。已经搬走的姐姐给他寄的照片不是她的丈夫，而是她的社会成就的象征。第二种情况的例证来自B.M的姐夫在逗留于莱斯奎尔期间拍摄的照片，纪念两个家庭的叔叔与侄女见面、阿姨与侄儿见面的聚会。似乎在试图说明，照片的真正对象并非几个个体，而是个体之间的关系，一个家庭的家长抱着另一个家庭的孩子。

在大多数的乡村家庭中，照片都被“另锁”在一个盒子里，不与结婚照以及某些肖像放在一起。如果随便向人展示家庭成员的照片，会被认为是不体面或者卖弄的。在大的客厅、厨房里，有在各种情况下都相同的毫无个性的装饰，来自邮政局或者消防队的月历，去洛德途中或者Pau超市购买的明信片。庆典的照片在日常生活的空间里就显得过分庄重，或者过分私密，因而不能进行展示，它们只能挂在居室里、梳妆室里，或者具体到某些更私人化的照片，比如过世父母的照片，就要挂在卧室里，与宗教图画、十字架和复活

节前的星期天被赐福的木头陈列在一起。业余水平的照片要另外锁在抽屉里。与此截然相反，在乡村的小资产阶级之中，这些照片拥有一种装饰或者怀旧的价值，它们被放大并且框起来，装饰着客厅的墙壁，与旅行的纪念品放在一起。它们甚至入侵了家庭价值的圣龛、梳妆室的壁炉，代替了以往放置在那里的奖章、奖状和学业文凭，这些被取代位置的东西，基于它们已经有些荒唐的原因，被年轻的乡村家庭主妇审慎地放逐到了门背后最幽暗的角落，这样不会激怒"老年人"。

与拒绝接受摄影表现的城市价值——因为那样就等于贬低了他们自己的价值——的农民不同，尽管城市人确实已经渐渐接受了摄影实践，但是他们中的大多数仍然对摄影形象加以相同的意义和功能。因此，虽然他们自己已经能够拍摄照片，而不像农民那样只信赖专业拍摄，但他们对于摄影实践仍然没有由其本身而来的内在兴趣，他们继续把重点放在拍出来的照片上而非拍摄本身。正因为拍摄的需求通常仅仅是对照片的需求，很容易理解，所有那些强化家庭生活、增强家庭联系的因素都应该能激励照相实践的出现和强化。这种实践随着岁数的增加而减少，因为对社会生活尤其是对一个离散家庭的生活的参与度降低了，这排除了拍摄照片的理由。单身汉手中持有的照片与已婚夫妇手中所持有的照片数量之间，随着岁月流逝而有越来越大的分野，因为长年单身者与集体之间的整合水平益发降低，假日是照相实践的一个高点，从某种程度上说至少因为它们也是家庭生活的高点（特别是圣诞节），在此期间，借由来往的拜访和礼物，人们重新建立并强化了与远亲的联系。在上层阶层中风景照片对传统假日快照比例的增大，可以部分解释为核心家庭与扩展家庭之间的联系（在假期习惯性被重建）趋于松散。

实际上，摄影实践更紧密地与家庭中儿童的存在相联系（当他们更年幼的时候尤甚），因为孩子的降生增进了群体的整合，同时也加强了要留住这

一整合景象的趋势，而这图景反过来又为增强整合性而服务。

牺牲在家庭功能的需求让人感到十分迫切，“孩子的照片——我现在就得把它挂起来，现在我已经冲洗了三份，我需要给祖父母还有教母。”因为照片是家庭内部社交的优选工具，让亲戚们人手一份的需要就最为迫切，在此方面任何的遗漏都被解释为粗鲁或者一种冒犯行为。“家庭照片？你必须带上它们，那样更礼貌，不是吗？我们每个人都送，其实真傻，而且还很贵，但是不送的话，就会有人生气。”

被授权得到照片者的名单可能随家庭群体的结合程度而发生变化，要根据与先祖和旁系间关系的紧密度来决定，但是如果提及的是孩子照片，祖父母、旁系亲属（尤其是母系的亲属）还有教母似乎总是要被考虑在内的。亲戚们在地理上的分散，更加前所未有地要求家庭关系定期联系，而以照片而非简单的信件交换的方式来进行，该联系能够更加有效。

照片本身通常仅仅是这个群体的自身结合的形象。在拍摄人物的照片上，几乎四分之三展现的是群体，超过一半展现的是儿童，或者是儿童自己，或者与成人在一起。展现成人与儿童在一起的照片，要将其高频率与庄重性（通常由传统的僵化姿态而彰显）归结于这样一个事实，他们留住并且符号化了家庭世系的形象。

因为既可成为收藏的对象，又可成为准仪式性的注视对象，照片尤其是彩色照片，延长了照片本身从属于其中又彰显其所传达的重要性的节庆。节庆时摄影的节庆用途，似乎可以说，是藏匿于摄影自身之中，而且又是背后的拍摄动机，因为它预先就被设置为一种节庆技术而服务其中，或者，一种对聚会的重申的技术(a technology for the reiteration of the party)，它被用来捕捉最欢愉的时刻，比如岳母的华尔兹，或者金不换的“生命与灵魂”的愚蠢瞬间。摄影本身就是特殊的，它要捕捉特殊的对象，“好的时刻”会被它变化为“好的记忆”。摄影与节庆、家庭仪式或者社会聚会仪典性地结合起来，

移民的母亲　兰格摄　1936 年

通过将这种特殊感献给摄影，它增进了作为一个特殊时刻的节庆感。它就如同稍后会被看到的那样被经验，而那些“好的时刻”依靠摄影将自己呈现为“好的记忆”之后，看起来甚至会更好。它将会如同它被经验的时候一样被观看，伴随着聚会上所有的笑声和玩笑。并且最经常的是，将其化归为纯粹的符号，只有掌握了开启钥匙的人才是可读解的，因为一个聚会是一种个人为自己举办的东西，举办者不为其他理由，只是出于简单的要“实现它”(faire la fête)的决定而将其创造出来。摄影留驻这样的记忆，多数时候它不能诉说人们在笑什么或者人们为何而笑，但是它的确显示出人们笑得很开心。

作为一种仪典化的工具，摄影能够为一个象征性的亵圣行为赋予戏谑的圣典化效果(sacralization)。因此，拍摄一个朋友的妻子荒唐的动作或者甚至更为不当的举止，可以让人们笑得更大声一些，因为那相当于是对格格不入行为的一次仪典化实践，同样那也颠覆所谓好品位的所有规条，是对好品位规条的入侵，这样就表达并且经由该表达而强化了被掌控的失控。所以，为摄影者而做的愚蠢行为，或者记录愚蠢行为、故意的野蛮行为的照片，都由它们作为仪式化的亵圣行为的角色而获得滑稽的力量，而不应视做含有消除摄影神圣性的效果。随着盛大仪式的碎片化，节庆公众象征的消逝——这些象征曾经能够让仪式感以客观基础的面目出现，随着仪式(不论是一次生日或是一个圣徒纪念日）比以往任何时候都更加明显地被显示为是自愿(décisoire)而且主观的——因为家庭群体被迫要过自足的生活，作为一种仪典化的技术，或者一种节庆技术，且始终作为一种使节庆仪典化的技术的摄

影，变得益发必要了。顺理成章地，只有当对于群体中的一个成员而言，如同其他成员一样焦急地要遗忘并藏匿这个事实——一个聚会仅仅当某人要“实现它”，且因某人要“实现它”的决定才会发生——变成某种责任的时候，由摄影奉上的仪典化事业才可算大功告成。出席一个聚会预设了这样的共谋关系，而这种关系只能来自参与的家庭群体内部，自这个时刻起，外来者就成为不受欢迎的客人。

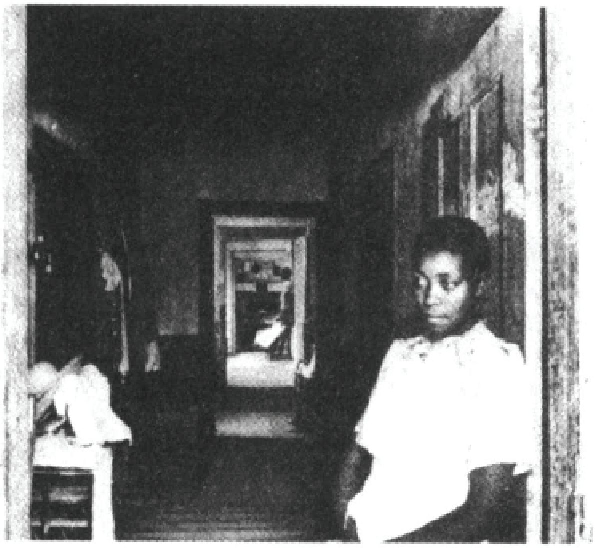
在农民抗拒与他的价值体系抵牾的实践，并且委托群体外部的专业人士来举行一个与整个群体相关的仪式时，城市家庭则退守到家庭自身，自然地委托家庭的一员来执行进行家庭崇拜仪式的任务，通常的人选都是一家之长。在城市社会中，仅有的能够维系其整体性与延续性的基本群体，核心家庭也逐渐被剥夺了它的传统功能，不论是经济上的还是社会上的，核心家庭只有依靠积累其感情整一性及其亲密的符号来表征自己。涂尔干指出："以往，家庭群体不仅仅是一群由共同感情的纽带而联系的个体，而就是这个群体自身，以其抽象而且非个人的整体而存在。它是世袭的名字，以及它所唤起的所有记忆、家族的房屋、祖先的土地、传统的境况和声誉，等等，所有这些都渐渐消失。一个时刻在消解的群体，只能够依靠全新的条件以及崭新的元素在别处重组，它没有足够的连续性来获得独特的形象和其自身的历史，来使其成员能够有归属感。"在其他支持都缺失的情况下，难道给摄影以汇聚家庭传统的功能不是自然而然的吗？

如果累积消费耐用品，比如冰箱、洗衣机或者电视机，有助于加强家庭的整体性，那么占有这些一般电器并不能如同摄影实践那样彻底地满足亲密感的需要，摄影是家庭制造的家庭象征。实际上，在家庭制品极为狭窄的领域里，远不止于园艺或者自制糕饼这些对于自足渴望的想象性妥协，也不止于被当做一个人的癖好，从而将其从一个群体中分离出来的家庭改良或者收藏，摄影肯定家庭群体的持续性和整体性，通过将其表达

出来使其得以重申。

在那些要由专业摄影师负责的主题，与那些完全是家庭制造的对象之间存在的分别并非偶然发生的。因此，在一个南科西嘉的村庄里，摄影实践随着城市价值的入侵而变得普遍了，但居民们仍然要依赖专业的摄影师来留驻最庄严的时刻(婚礼和第一次圣餐礼)，以及所有仪式中最庄严的时刻，同样还有为儿童拍摄肖像——所有情况中被捕捉的都是社会人。举例来说，儿童的家庭照片，保留了个体童年不同的阶段，正与传统中在照相馆里拍摄的第一次领圣餐礼的照片是相对的。简而言之，家庭摄影实践的到来，与更为精细的区分从属于公众场域与私人场域的事物是一致的。比如，很多科西嘉人都摒弃了大幅的肖像，在过去的时代，它们曾经陈列于科西嘉的每家每户，挂在大厅或者起居室的墙上，如今在大多数家庭中，它们都被业余的摄影作品所取代，后者被谨慎地放置在某件家具之上。一旦摄影被要求去拍摄个人的公众形象——该形象被个人化到了一个很低的程度，以至于并不需要太频繁的记录，同时这个形象又被社会规范严格地界定了，以至就像要被展示时那样被拍摄——而且还要保存家庭中某成员飞逝的韶华和独特的姿态，人们就被迫区分，哪些照片是用来给家里人注视的，哪些则是可能要给“外面人”展示的。在一个离开科西嘉多年的个案身上，这种区分前所未有地明显。事实上，迁徙将核心家庭从社群生活的集体框架中移出，并把每一个体的历史变为一系列的特殊事件，脱离了一个由公共的生活节奏而构造的

佃农的家　德拉诺摄　1941 年



行为模型。进入这些不同的日程，导致移民主体要进行区分，何种仪典行为确定要与群体分享，而何种行为是私人的、个体的或者私密的，因为它们在基础群体的日程表中没有位置，并且与移民曾经从属过的群体一样离散。因此，意图通过交换照片，来表明并强化自己与家庭群体之间的归属关系的愿望，是当一个人发现公共的和私人的生活已经不再遵从同一个独一无二的法则时，从而产生的种种需要之一。

作为一种私人的技术，摄影制造着私人生活的私人影像。借由照片的形象，工业技术已经赋予最一无所有的人拥有自己肖像的机会，而不再是世界伟人或者彼岸世界象征的图像。传统的肖像已经被民主化了，美国家庭都有由自己的一家之主担当的专属肖像画师。为自己的孩子们拍摄照片，就是要成为他们童年的历史记录，并且像准备传家宝一样为孩子们保留下他们曾经的形象。于是，正是经由家庭群体，摄影的首要功能成为摄影师的责任，他被要求在照片里使隆重的时刻仪典化，同时记录家庭的编年史。“你必须有个孩子们的纪念品”，拍摄或者赠送照片的允诺是必需的，而且正如他们所说的，“这是摄影师最起码能够做的”，以回应这种集体要求。除了极少数的审美家以外，摄影师们都把对家庭生活的记录视做摄影的首要功用，他们继续遵循家庭照相簿所要求的紧张的、作态的和陈腐的摄影方式，尽管他们对这种摄影方法的评价颇为尖刻，但他们视之如常，而且认为这种方式与其所仪典化的社会庆典同样不可避免。

“家庭照片？我也拍啊。你得让大家都高兴。那是不一样的，对不？”（机械师，38岁，巴黎）

“我真的什么都拍，但是当然了，我必须要拍摄孩子们的照片，实际上，我在那上面耗掉的胶片比其他什么都多。”（公务员，32岁，巴黎）

家庭照相簿表现了社会记忆的核心。与展示附有注释的家庭照片这个行为相比,没有其他行为与内省的"追寻失去的时光"更相异的了,这种行为也是家庭让新成员领受的整合仪式。过去的影像按照年代顺序,同样也是社会记忆的逻辑顺序安置,唤起并且联通了值得保留的事件的记忆,因为该群体在对其过去的整一性进行缅怀的时候,看到了整一性的因素——这两者是同一回事——或者因为它以其过去来使现在的整一性更为巩固,这就是为什么没有什么比一本家庭照相簿更体面、更可靠、更有启迪意义。所有把某个秘密的特殊性给予个体记忆的独特经验都被从中排除掉了,而共同的过去,或者也许,过去的最高的共同统率者,则拥有如同人们怀着虔诚之心朝拜的墓碑一般的自明性。之所以这样说,是因为看起来摄影似乎在唤起过去,但与此同时,事实上摄影凭借对过去进行如此回忆,对它进行了一次祛魅,摄影完成了社会指配给葬礼仪式的道德化功能,亦即立刻召回了对逝者的记忆,召回了他们所经历的记忆、忆起他们曾活着,忆起他们已经死去而且被埋葬,并且在生者身上延续。比如丘灵格(churinga丘灵格,这是澳洲原住民佩带在身上的一种长形木头或石头的偶像,一般相信,他们的祖灵就是寄居在里面。——译者注),这种装饰过的木头或者石头的物体,象征着某个特定祖先的肉身,在阿兰达(Aranda),每一代人都庄重地将这种物体呈送给要延续成为该祖先的再生肉身的活着的人,它们还会定期地被拿出来,以备参观和瞻仰,祖祖辈辈传下来的家庭照片构成了能够普遍达到的这种珍贵物品资产、家庭档案、家族珠宝和家庭肖像的代替物,由于它们为伟大岁月提供了物理的佐证,同时证明着它们祭献其社会身份之谱系的延续性,始终与时间的永恒性不可分离。

二、实践的情境与偶然的实践

因此，实际上，摄影实践的最广泛传播只是因为其中所被灌注的社会功能。事实上，不论是在其模式还是其仪器或者其美学之中，允许其存在的社会功能同样界定了所能存在的边界，并且意味着它不能被另一种更尖端而且困难的实践所代替，它依赖于群体的模式，局限于极少的一些时机和一些对象，只能是间断而且相对稀少的。同样地，出于同一个原因，它可以适应任何一种仪器，不管有多么初级多么老旧，只要它能够履行指配给它的任务，也就是提供可供辨认的照片就可以，然后还是出于同一原因，它无法将自己从致使自己出现的功能中解放出来，无法创建自己独立的目标，也无法实现一种自主美学的独特目的。

尽管完全由家庭功能而来的实践意欲为自己规定界限，然而并非所有实践的强度与质量的变化都仅仅归因于对照片"需要"的强度（与家庭群体的结构以及整合的程度相关）。因此，举例来说，由于一个人不用自己拍摄照片，就可以满足对于照片的需要，更由于在最后的分析中，家庭摄影更多地作为照相馆摄影的补充物而非替代物，因而自己拍摄照片可以被视做一种奢侈的举动，顺理成章，当人们的收入增加的时候，拥有照相机的人数也会日益增加。同样，很显然，甚至在有限的限制于社会神圣性的对象和情境的范围中，在较高收入允许的实践强度中，仍然存在可变化的空间。

很多守旧者偶然会拥有一架质量很好的相机和大量的配件，在履行摄影传统功能的时候使用。事实上，当人们以收入水平为基础，把高质量相机拥有者数量的增多看做他们对提高实践质量的要求也在提高的时候，是需要警惕的。收入的提高允许人们花费更多的钱来购买胶卷以及昂贵的彩色胶卷，也增多了拍照的机会，从而让实践活动愈演愈烈，但实践的加剧并不

跳房子　罗森布拉姆摄　1952 年

能独立地使人超越普通的实践，而开始一种在质上完全不同的实践。如果实践的主体决定要购买小型的照相机，那并非是因为他们清楚地考虑了它所能够提供的技术可能性。

很多小型照相机的拥有者对于它们所提供的便利并没有太明确的概念。相似的，那些说他们倾向于购买一台高级相机的人，相比于那些对购买高级相机无所谓或者态度消极的人，并没有更多的专业知识。一个对业余摄影者的调查样本显示，在总的调查对象中，那些拥有最高级相机（包括一个内置的电池、测距器或者反射观察器）的人，对技术知识的了解水平比持有不那么高级相机的人要低；从另一个方面来说，拥有高级相机的人群可以分为两种不同的类型：一类用户知道他们的相机能够提供何种功能，有大量的技术知识，还有一类用户，对相机功能毫无了解，也无法获知很多的技术信息。

因此，人们可以不顾相机的精度而尽力拥有一架高级相机。决定人们购买昂贵相机的根本因素，更多的时候是消费者追求高端品质商品的习惯，而并非摄影动机经过了质量上的考虑。简而言之，摄影迎来的更精密的可用方法来自外部，远非由摄影实践本身所制造的需要的表象而来的结果，它表达了一种要遵循广泛群体标准的考虑。姑且不提照片的技术品质，照片所造成的美学品质和实践的模式并不能由相机的品质而得出，它的可能性或者限制，以及大多数摄影者制造的墨守成规的作品，都不能用粗陋的相机或者由于他们自己的技术缺陷所导致的限制来解释。正相反，正是摄影动机自身，

由于要遵循传统的功能，而摒弃了开发利用相机的所有可能性的想法，并且它自己把自己的界限局限在技术可能性的领域内。

在很多情况下，实践的深度同样也是外部条件的结果，比如一定的收入以及相应的生活方式，而不是实践本身的自为转变。事实上，如果摄影的家庭功能能够根据收入的程度，多多少少在不同的水平线上得到比较彻底的满足，它只有在一次偶然的实践中得到满足，其他时候普遍缺乏精度，而且对于美学追求毫不关心。假设社会规范界定了可以拍摄和必须拍摄的对象，那么可拍摄对象的疆域并不能无限延伸，并且如果可以拍照的场合消失的话，摄影实践也无法幸存。然而人们不能永远都只拍摄可以拍摄的东西，而且也并非在可以拍摄的对象之外，就如同他们所说的那样，“一无可拍”了。

因此，对Lesquire的农民来说，他们日常生活环境中的物体，除了孩子以外——孩童时光也只有短短的几年——都被认为是不值得被拍摄的，没人会去拍摄他每天都看得到的东西。

> “如果你出国什么的，那挺值得拍照留念的。但是对我们来说，我们有什么可拍的？主街？或者玩个把戏说‘如果你给我拍张照片，我就给你拍张照片？’”“不，那不值得！”“你觉得谁会对拍照感兴趣？我们互相都见过无数次了！每天都是这些同样的面孔。我们熟得都不能再熟了。一百五十个人在城里溜达，没有沟通的工具。那些寄明信片的多半是外面来的人。本地人可能会寄张写着‘Lesquire留念’的卡片，一幅醉鬼的照片，或者‘Lesquire有美酒’的卡片，但从来也不是这个村子的好看景色。”

生活空间的极度狭窄和同一，意味着一个人的成年生活是在与童年生活一样的环境中度过的，这样就排除了陌生感，也减弱了丧失方向的感觉，

而这种感觉会导致看的动作的发生。旅游者或者外乡来的人拍摄日常性的物体,或者从事惯常实践的当地人,会引起人们的震惊。“你在拍那扇门! 我的天! 我可以告诉你我们从来没多注意过一下! 哦、是啊! 它真漂亮! ”一个人每天都要看见熟悉的周遭环境,但是从来没有注视过,因为那已经是他们“习以为常”的了。人们可能在必要时,清洁过或者装饰过自己的房子后(比如在节日的一天),给它拍张照片,或者找人给它拍照片,就像一个人穿上自己最好的衣服,摆好姿势拍照一样,房子穿上了星期天才穿的好衣服。要是房子再干净点儿,里面再漂亮点儿,田里都是可爱的庄稼和树,牲口们都很肥美。那可不是现在这个样子:田地干旱,牲口干瘦。

几乎所有的摄影师都做着他们分内的家庭摄影工作的时候,也有很多摄影师为摄影授予了其他的功能,这些功能事实上仅仅是摄影原初功能的变体。摄影实践的增多与假期及旅游紧密相连,但是我们不能由此就得出结论。所有在假期和远足时拍摄的照片都能够逃脱被解释为家庭功能的命运,或者能够拍照的场合数量的增多这个简单的事实,就决定着已经出现了一种被灌注了新功能的实践形式。如果那些夏天出门度假的人群中摄影者的比例比不出门群体的高,可能要部分地归因于这个事实:摄影实践与去度假的机会一样和收入相关,不但如此,尤其因为假期是家庭生活中的高潮之一。

实际上,拍照时机及客观诱因的变化,举例而言,与度假的时间长度以及度假地点有关,但该变化并未给模式化实践的强度带来任何引人注目的改变,因为这与诸如风景之美,或者旅行地点的变化之类的诱因相对较少,而更多的取决于社会性地界定的诱因。因为假期增加了家庭联系(比如,对于那些和亲戚住在一起的人来说),并且也是频率更高的群体聚集的场合,很自然地,假期就会加剧摄影实践的强度,因为该种实践一直都有着将家庭生活中的主要事件和高峰时刻不朽化的表述功能,于是假期照片一般都是

家庭度假的照片。

此外，假期决定了可照相领域的扩展，并且催生了拍照的意愿，这种意愿远非异于传统意愿，而仅仅是传统的一种延展。实际上，作为与特殊场合结合得如此紧密，以至于可以被视为一种节庆技术的实践，摄影顺理成章地在一个标志着与日常环境及常规生活发生断裂的时候得到强化。采取我们称之为旅游者态度的姿态，意味着从人们熟视无睹的日常世界中抽离出来，这个世界作为一个毫无变化的背景，让形式时时刻刻地从日常状态中分离，并在背景之上挺立出来。从那一时刻起，一切都成为震惊的来源，旅游指南总是唤起尊敬，成为一份工具化且指向化的感知力手册。

摄影是人们在度假的时候所做的事情，也是一个假期之所以构成的事情，“是的，我的妻子在街上漫步，毫无疑问我们在度假，否则我就不会拍照了”（公务员，巴黎，28岁，展示他的家庭相簿）。通过留驻最无关紧要的地方和时刻，人们将它们变成一种对闲暇的纪念，同时照片在这里永久性地证明了人们所拥有闲暇，并将拥有拍摄下来的闲暇。照片用绝对确定的一幅客观形象替代了稍纵即逝的、不确定的主观印象，它预先就被设定为一个战利品来为人们服务。

在日常环境从未引发摄影行为的同时，假期快照中的风景和纪念物则以装饰或者象征的面目出现，这是因为大众摄影试图将独特的相遇神圣化（尽管在同一情况下，这可能是其他成年人共同拥有的经验），这种相遇发生在一个人与一个神圣的地方之间，一个人生命中独特的时刻与一个因具有极高的象征效果而变得独特的地方之间。旅行的情境（蜜月）将旅行过的地方神圣化了，而这些地方中最具有神圣意义的东西又将旅行的情境神圣化了。新婚夫妻在埃菲尔铁塔前面的合影揭示着真正彻底的蜜月，因为巴黎就是埃菲尔铁塔，而真正的蜜月就是在巴黎的蜜月。J.B.收藏的一张照片被埃菲尔铁塔平均分成了两半，照片底部是他的妻子。在我们看来是野蛮或鲁莽

市政厅外之吻　杜瓦诺摄　1950 年

无知的举动，事实上却是意图的完美实现：被设定要互相神圣化的两个客体放置在照片的正中央，因为中间放置和正面姿势是以这种方式拍摄的，最明确的强调拍摄目标价值的方法。

这样的结果是照片成为一种表意的符号，或者一种寓言，而个体和情境的特性则是第二位的。被拍摄的人物所处的环境，首先是因其高象征效果（尽管它也有可能同时具有独特的审美价值）而被选择，同时这个环境也被视做一个符号。在人们能够立即辨认的照片中，这种趋势尤为典型。在圣心教堂前面，P只有一个小黑点大小，依稀看见她在挥手，这张照片是从很远的地方照的，而这种情况十分普遍，因为摄影者都想把整个景致跟人一起拍下来，为了将人物点明出来，人们必须如他们所说的那样，“知道她在那儿”。同样的情况也发生在一些并未将人物与一个神圣的景物联系起来，而是将其与一个如同人们完全无法理解的符号一般毫无意义的地方联系起来。举例而言，对于在埃菲尔铁塔的第一层或者在地铁的走廊里拍摄的照片来说也是一样的，于是照片就需要一个标题：“P在埃菲尔铁塔第一层的平台上”。景观可能是完全不同而且毫不出名的，一扇门、一座房子或者一个花园，但是绝不至于没有任何信息内容的程度，因为那至少表现了一个人与一个地方在一个特殊时刻的相遇：那是某某地方的房子的大门，他们在巴黎度蜜月的时候曾经住在那里。换句话说，人与景物相互神圣化的逻辑是倾向于将照片变为一个表意符号，将环境中所有情境性与暂时性的方面——比如运动的人们等——全部剥离。简而言之，就是要将所有构成生活的因素排除掉。在J.B.的照片收藏里，保留下来与巴黎有关的全部都是非时间性的符号。

那是一个没有历史、没有巴黎人的巴黎，只有些意外的情况下他们会出现，总之，就是一个没有任何事情发生的巴黎。

尽管可摄影的对象领域可能有所扩展，但摄影实践并未得到更多的自由，因为人们可能只能拍摄他们必须要拍摄的东西，也因为有些人必须拍摄照片，正如有些地方和景点人们必须去一样。于是在其传统功能的范畴中，这种实践就选择其对象、时机及其目的而言，都仍然是传统的。于是它经常与明信片联系到一起，从明信片那里汲取审美风格和拍摄主题，正如家庭照片时常与照相馆照片联系在一起一样。甚至当其中并不出现熟悉的人物，而且看来完全是由于摄影者对其所展示的目标怀有独特的兴趣，才驱使他对之进行拍摄的时候，不论拍摄对象是一处风景或是一处纪念性建筑，照片的功能在很大程度上，仍然是表现摄影者与被拍摄的对象之间某种特定的关系。连续拍摄的正式照片会让人厌倦(正如关于仪式的笑话所佐证的)，因为那些照片的拍摄目的和审美取向都由其外部的功能所主宰，还因为它们时常只表现摄影者与对象之间偶然而又私人的相遇，一旦它们自己被一个对摄影者个人经验一无所知的观者只当成它们本身来观看时，它们就会失去所有的意义与价值。

于是，不必为某种适当的审美修正提供任何一点微小的空间，服从于传统功能的实践也会在数量上激增，因为要前进成为精致的实践，总是预设了某些比简单增强不寻常的实践要求更多而且更为不同的东西。服从于家庭功能的摄影在种类上与精致的实践是不同的。它所强调的是拍摄出的照片，从定义上看，家庭摄影不能被无限强化(intensified ad infinitum)，而且无法总是与特殊的情境相协调，它仍然是偶然的且通常是暂时的。而热烈的实践正好与之相反，它看重的是拍摄的行为，可以经历毫无限制的增长，因为在追求技术与审美完满的名义下，它自然超越了本身的产品。无疑，仅仅对影像技术品质的考虑会促使人们占有高品质的仪器，但在另外不同的一个层

面上，由于改进了影像的审美品质，它发展出的结果，如同我们所见，正是可以服务于最为传统功能的、最为品质优良的相机。正是由于这个原因，甚至比摄影更为彻底的电影拍摄也被寄予了家庭功能。把电影当做艺术来拍摄的野心十分罕见，因为那同时预设了高水平的技术技巧和所有必要的用于安排具体操作的时间，那比实际拍摄要无趣得多，既因为它们并不直接的指向指派给电影实践任务的完成，也因为人们不得不创造并构建由家庭生活所提供的以有组织的系列事件的形式出现的预先准备好的脚本，那些事件至少对于拍摄电影的人们和电影的未来观众来说，具有当下性的意义。

因为一般实践的目标总是完成社会或者社会给定的功能，它就必然是神圣化和仪式化的，因此在其选择对象与其表达技术方面都同样一成不变。作为一种制度化的虔诚，它仅仅在神圣的场合与地点才被实施，与之同时发生的是庄严化的庄严与神圣化的神圣，将未被客观地(亦即社会地)界定为“可拍摄的”东西与所有“必须拍摄”的东西协调至“已经被拍摄”之状态的雄心壮志与其无关，因为界定了它的出现的最基本原则，也就界定了它的界限。由于实践仅仅是可拍摄对象的照片，与那些在词语的两重意义上来说都界定了它的地点与时刻相协调。艺术的特性，亦即恒久普遍地将任何客体提升到艺术品高度上的特性，决定其选择背后的原则，由其客体的定义来界定，在类型上与自身中不包含其本身的存在与界定的那种实践是不同的。

三、狂热爱好者，还是离经叛道者？

同样的理由，可以解释为何在缺少任何建制化的激励与训练的情况下，摄影实践仍然得到如此广泛地普及，为何它极难实现严格意义上的审美目

的，还有，为何严格意义上的艺术理想只特定地产生于那些最彻底地超脱于传统功能性的个体或者社会类型之中。实际上，着眼于审美追求而催生实践的动力，并非系统或排他的只为受教育程度最高的个体所专属，他们最有可能将某种特定的行为，赋予由教育而习得的一般意向。相反，这种动力最有可能萌发于那些与社会之间整合度最低的人的身上，而与社会隔膜的原因，有可能是他们的岁数、婚姻状况、职业情况。

巴黎中心菜场的搬运工
卡蒂埃-布雷松摄　1952年

如果我们在脑海中牢记如下事实，我们就能理解为何如此。摄影之中内在趣味的出现，预设了传统功能（正如我们所看到的，它使群体整合的一个功能）的无效，并且当这些决定性因素都缺席的时候，摄影实践的事实就成为异常，与一个人的社会类别相抵触，就必然要被迫以异常的热情去经验异常的实践。

不必进行特别的对应比较，就可以清楚地看到，家庭摄影既是整合的象征，又是整合的工具，而由自身对家庭功能的拒斥而界定的摄影，则经常显现出与家庭或者职业之间极低的整合度，同时该表现也经常产生使整合度更为降低的效果。于是，相互困扰（在半开心半严肃的玩笑中显示出来）的婚姻喜剧，就会例行公事地、轻松地围绕在摄影发烧友的身边：

“当然，我妻子不喜欢那玩意儿，”一个领班（他是一个摄影俱乐部的成员）这么说，“比方说，这个傍晚，我已经迟到了，我知道她会说什么

'又是你和你的照相的事情'。相信我，女人们不怎么喜欢摄影，我敢打包票。"

众多狂热的业余爱好者如此壁垒分明地强调摄影实践与兴趣的性别分野，并且充满妒意地将照相机更为高贵的用途收作己有，而把"女性特征"已经"预先决定"了的传统用途留给妻子们，其原因大概是狂热的摄影实践——其审美信条通常都局限于对家庭照片的拒斥，在受教育最少的家庭尤其如此——就其本性而言，要求一种互补的实践，这正是留给妻子们的任务，一种完全奉献给家庭功能的实践。

实际上，投入的摄影者们在对日常摄影的仪式化客体的拒斥之中，总会发现他的雄心壮志受到最小的限制。一旦我们知道照相机几乎始终为一种共同拥有的财产，用于日常普通用途时，无所谓群体成员中的这个或另外一个的区分，照相机的独立用途就明显地意味着与其共有性质之间的断裂，尽管对家庭摄影的拒斥，并没有真正从价值上拒斥家庭，但至少拒绝服务于家庭崇拜，而拒绝了某一种家庭价值。并且当一个发烧友在自己的秘密暗房里流连时，却不得不响应为孩子们拍摄照片的要求，他的举动和一个为家庭崇拜作过庄严和公共贡献的人的举动相比，用社会心理学家的话来说，正相当于邪术之于宗教。

毫无例外，偶尔为之的实践者与忠实爱好者构成了完全相反特征的两组人群。单身群体中摄影发烧友的发生频率比已婚群体中要高，没有孩子的家庭中比有孩子的家庭中发生频率要高，而且在年轻人(尤其是在18~20岁之间的年龄段)中比年纪更大的人中发生频率要高，亦即，在偶尔实践者数量最少的人群中，似乎传统功能施加压力最小之处，就是最适宜产生这种情况的环境。

尽管拍照的单身者比已婚者要少，但他们总是对他们的摄影事业更加

热忱。尽管他们当中很少有人为摄影赋予传统的功能,但是他们与已婚者最突出的区别,是他们给摄影实践带来的审美目的。如果用涂尔干划分自杀的不同类型的术语来描述,人们可以把这些摄影者的实践称为“利己型”与“失范型”,很明确的是,如果要在数据的范畴里从内在特征来寻找这种实践的原因或者条件——它们时常在该范畴内被联系起来——那是毫无意义的。事实上,联系是完全否定的,因为一旦家庭功能的压力得到疏解,作为日常实践的否定的摄影爱好实践就会受到青睐(否定的)。在整合的正面影响由正面的象征(比如购置照相机)而变得益发明显时,摄影爱好实践的决定性因素则在它们走向末路的时候,空前明晰地显示出来,亦即,在结婚后,参加摄影俱乐部的比例锐减了。

毫无疑问,摄影传统功能的实现,是以主体和家庭之间的整合度成比例的关系直接加诸所有主体(与他们的经济和社会条件无关)身上的,同样毋庸置疑,被加诸摄影实践之上的价值,也依靠于界定何种方法途径适合实现那些功能的群体所固有的价值系统。尽管这些“规范”在城市群体并未如同在乡村群体里那样被严格应用,但前者只是表面上为了个体的兴致而排除了日常的实践。因此,我们可以毫不迟疑地借由他们在数据类别上的参与数目,来客观地表征最狂热的摄影者们,但是当他们将自己视做狂热摄影者时,他们指的并不是那些他们对之毫无实际体验的抽象范畴,而是由社会和经济所界定的群体,依据意义在其中形成同时也相对而形成的经济和社会情境,参与和狂热也许会有相当不同的主体与客体的意义,因为他们的风格和形式都或多或少地由该情境而来。

不同的社会阶层在不同的程度上激励着摄影实践。举例而言,这可以从尚未拥有一架照相机和表达了要购买一架的主体所占的比例,从手艺人和小店主(1/8),到体力工人(1/6),到企业家和高级经理(1/5),直到占据巅峰的公务员和初级经理(1/4),可以看出有规律地升高。在公务员当中购买相

机的计划出现得异常频繁，由于事实上这些类群并不拥有最高的收入，而且购买的意愿也是社会所推崇的渴望以及经济条件所导致的结果，这种频繁就更加显明。实际上，当拍摄照片的欲望能够得到更自由的表达，而且与经济手段和花费牵扯更少的时候，这些分野就会明显加剧。在大多数高级经理和专业人士以及手艺人和小店主当中，对摄影特定并且故意的拒斥达到了一个巅峰，而在另外一方面，在体力工人、初级经理，尤其是公务员当中，拍摄照片的意愿则异乎寻常地强烈。尽管一个阶层与另外一个阶层之间意愿的模式有着深刻的区别，意愿必须被赋予不同的意义，因为通过冷淡地对模糊的群体"规范"的遵循，它们可能在口头承诺到实际已经实现的计划之间变化，这些反应相对清晰地揭示了不同群体赋予摄影实践的价值。只是强制性的承诺以及隐藏在其背后的理由，揭示出摄影在价值系统中的位置，因为在某种程度上，它总是预设了隐晦的需要认同的意识。

"规范"在模式态度或者实践中被显示出来，然而"时尚"与之无法相比，因为它的持久性来自根植于群体价值中的事实，同样也主宰着年轻主体的态度，他们倾向于给予摄影的价值与他们所属的社会类别给予的一样。因为"风俗"(ethos)更多的时候是激励人们的行为而非控制，主体并未清醒地意识到它所客观施加的规条，甚至当他们客观地以他们遵循或者叛逆的行为涉及这些规条的时候也是如此；不需要任何激励或命令号召，不同的价值就会在一个群体当中相互沟通，并获得持久性。摄影于是就提供了一个优先的机会，去观察不同的阶层价值，在没有接受任何正式教育的情况下，如何互相沟通。尽管摄影并不形成任何建制化教育系统的构成部分，而且在任何程度上都不包含对当下和直接的社会收益的承诺，而且尽管不像那些更为高尚的文化实践，既非被控制也非被榜样所激励，儿童们拍摄照片的比例随着不同社会分工的类别而变化，除了与初级经理家庭相比，似乎高级经理家庭中的儿童更为熟悉摄影实践这个事实，该变化的方式与摄影者比例的变化

相同。这个例外解释起来很容易：高级经理家庭收入更多，能够更轻松地给孩子们提供昂贵的器材，同时还有昂贵的娱乐活动，比如经常与摄影相伴的旅行，他们信奉广为流传的说法，摄影无法与艺术训练相提并论，但可以充当基础艺术课程的一部分，因为归根结底，它毕竟是这个浮躁的年代里，不那么轻浮的一项娱乐。

孩子们的汽车　杜瓦诺摄　1944 年

更为普遍的是，高收入群体中有很大比例的主体尽管并不拍照，但是表达了想要拍照的愿望，而且经常将他们的禁绝解释为缺乏相机的缘故；而那些不拍摄照片的既不是因为没有相机，也不是因为实践过于昂贵的那部分比例，这是因为更高的需求不仅表现于摄影者的行为之中，同样也见诸不摄影的人列举出来使他们的禁绝合理的原因之中。事实上，在那些被视做满足实践的需要不可或缺的与之相称（根据基于“没什么可考虑的意义”的推论）的手段缺失的情况下，对摄影的拒绝证明了每个群体的摄影实践都是由一个界定了强度、质素和意义的规范组织起来的。每个群体在其内部都葆有某种对于实践的必要质素的说明，这决定着相机的选择和器材的限度。如果那些仅仅是以缺失相机为理由来说明他们不拍摄照片的人的比例，在初级经理与体力者中一样高，在它们中的比例比公务员中的比例要高，而后者的收入明显略低，这是因为相机质量的规范抑制了这个阶层的成员去购买廉价相机，比方说，对他们来说在经济上易接受的盒式相机就是一例。同样，正是对实践质量的默认规定着被每个阶层认定为必需的仪器。尽管在体力工人那里，模式化的实践不需要任何额外的仪器，在高级经理阶层，则预设了一

整套的设备。

然而毋庸置疑，对“规范”的违背最好地揭示出它的真相和权力，尤其是当它们包含了经济上的障碍时，在实践仪器类型与收入之间建立关系的数据分析显示，由专注者和狂热者构成的反常个体，打破了他们所在的群体的“规范”，消除了收入与为购买仪器而需要支出的花费之间的任何关系。更为普遍的情况，如果在每个类别群体中，谈到那些用于一般来说会被实践者与非实践者认做不可或缺或者相称的仪器的态度的“规范”，同样也提供了那些反常者的摄影行为背后的原则，他们打破了所属群体默认的规范，比如一种短命的热情和一种持续的狂热，这两种情况在离经叛道者当中都极为常见。

体力劳动者们通常都倾向于一种偶尔的、不过分强烈的实践，在他们中，爱好者的群体尤为微小，这个类群的趋向和特征表现为相当低的实践水平，既不顾这个趋向，又源于这个趋向，一半以上的爱好者都已经参与摄影超过十年。一种不为群体所鼓励的实践，只有当它被转化为爱好，或者被加剧为狂热时，才能持续下来。在一个摄影不被接受的环境中，深入的实践通常都要预设一个选择的机会，这个机会十分确定，足够逾越经济的障碍，于是就成为一个长期的抉择。实践的强度并不仅仅归因于人们考虑确定使用了一台消费（相对）巨大数量金钱购置的仪器。购置一架昂贵相机的决定，本身就预设了一种趣味或者激情，它足够强大以至能长期持续，并且一般也都排除了心血来潮的兴致。当昂贵仪器成为一种数据来源的时候，情况有所不同。在这种情况下，它既可表征持续的热情，也可表征快速消逝的兴趣。

因此，形式与热情的持续，是主体与其所属群体之中最普遍的实践类型之间的关系的一种功能。人们甚至可能要怀疑，在摄影的范畴中，默认的模式化实践的关联是否构成爱好的第一原则，缺少一种知识和规则体系时可传承的传统，缺少一种可供界定从偶尔关注到狂热投入的实践等级的教化

和仪礼，它仅仅与个体实践能够被界定和规范的模式化实践相关。与被神圣化了的艺术实践不同，艺术实践中的热情可以通过一种理想范型来加以衡量，并且也可以同时由观察一个确立了审美消费方式的等级的原则体系而得到界定，摄影热情只有通过摒弃日常的实践，并逾越“冷淡”的规范，才能够得以存在并被人们所意识到。这样一来，在一个如同高级经理群体那样高度接受摄影的群体中，摄影热情只有由额外仪式的加入来加以证实，比如冲洗和印刷照片，这就解释了为何这个类群中自己冲洗照片的人的数量几乎与体力工人中同样多，尽管后者凭借他们对于技术的熟悉和与技术的关联，特别还有出于经济上的考虑，更倾向于这样做。

观看比赛的日子　拉蒂格摄　1910 年

同样的逻辑，不容置疑地解释了为何很多人参加业余摄影俱乐部，这一步是为了经历文化上的入会仪式，把自己和大众摄影者区分开来。尽管这些俱乐部多数都从那些摄影最普遍的社会类群（主要是中产阶级，尤其是他们的下层边缘成员）中招揽大部分的成员，但无疑这些发烧友在他们的社会环境中为自己的爱好找到了支持。事实上，他们最后寻求的是要表现他们并不满足于一种过分日常的热情。但是除此以外，这些“审美家”的审美实践很有限，在教育程度低的人们当中尤其如此，他们拒斥普遍的何为可拍的规范，无休止地渴望一种新的规范系统，这可以给予他们确定的保证，然而这种保证在他们脱离日常传统的同时，就被他们自己从自己那里剥夺了。的确，当一个组织向新加入者保证新的肯定和新的规范时，流露出的是对成为一个整合群体成员的向往，而这反过来正是背叛了他们对于日常规范的拒斥。

四、阶层差别

因此，摄影者——特别是其中最为努力也最有雄心壮志的人——与摄影之间的关系，从未离开他们与他们所在的群体(或者换个说法，他们在群体之中的整合度）之间的关系，以及他们与所在群体的模式化实践的关系(表示他们在群体中的处境)而单独存在过，这关系本身就是群体赋予摄影的价值和位置。一方面，这价值和位置相关于它默认的价值体系，以及在艺术体系中的位置(这随着群体与该体系的情况而变化)；另一方面，则相关于其他群体依据同样的逻辑赋予摄影的价值和位置。

要想为事件的真实情况作出彻底的解释，我们仍然必须在脑海中牢记一点：摄影实践极其易于进入，从技术和经济的观点来看都是如此。实际上，摄影实践既异于昂贵而不需要智力上训练的实践(比如说旅游)，也异于那些经济上易于让人接受，但只有经过必要训练的人才能进行的实践(比如参观博物馆)。换句话说，摄影是一切当中最为日常的实践，因为有易于使用的廉价照相机的存在，还因为使用它们的想法既非教育的结果，也非训练的结果。因此，评价一种如此易于进行的实践，必然包括一种对于日常实践的负面评价：不同的社会阶层可以将摄影实践置于不同的规范之中，但是至少这些规范都有一个事实，即它们(在不同的方式上)不同于主宰最日常实践的规范。以此种方式，摄影提供了一个优先的机会，可以观察到引导小资们在已经从家庭功能中解放出来而在狂热的摄影实践中寻求新鲜感的逻辑，同样也导致很多上层社会的成员由于其广为流行而拒绝狂热的附和这种有流俗之嫌的实践。

农民社会有足够高的整合度，其价值观也足够可靠，因而能够将遵从的责任加诸其成员之上，并且抵御他们用模仿城里人以便将自己分化出去的

诱惑。于是,不论是经济上的障碍(比如说设备的昂贵),还是技术上的障碍,都不能解释在农村环境中摄影实践的稀少。农民只能作为消费者,作为选择性的消费者来利用——而且只能利用——摄影,因为他们所参与的价值系统根植于一个确定的"真正的农民"的形象,正是这阻断了他们成为制造者,也阻断了他们认同于"城里人"。

摄影被视做一种奢侈品,主要还是因为农村的风俗强加了一个价值系统,占优先地位的花费本应该用于扩充耕地,或者更新劳动工具,而非用于消费。然而,除此之外,在这个群体的眼中,创新总是可疑的,不仅因其自身而被质疑,还由于对传统的拒斥而被质疑。农民们总是会迅速将此举动视做一种对独特性或特殊性的渴望,一种要哗众取宠或者羞辱他人的欲望。这是对于那些决定群体存在原则的一击,而且与平等主义毫无关系。事实上,嘲弄和流言具有将自以为是的人或者自吹自擂的人的注意力召回——到遵从与同一的功能,通过他们的新奇行为,他们看起来似乎要教育或者挑战整个社群。农民们会求助于以往的经验,并且让所有人充当见证人,以力求说明引入的创新毫无实际需要。其结果就是,它肯定仅仅不过是卖弄。

但是集体非难是根据创新的性质及其介入的领域而设定标准的。当它发生于农业技术和种植方法的场域中时,从未引发过一致和生硬的谴责,毕竟,创新者还是产生了一定的益处,他的行为与所有的表象相反,可以是由最可尊敬的意图而激发的,姑且称之为提高耕地价值的欲望,他挑战了农民的传统,但他仍然还是一个农民。更进一步,道德上的谴责看起来像是关于技术的人和经验的人的怀疑论,创新会因创新事物本身而得到赞扬。在任何情况下,因为创新者让自己直面失败和荒谬,他就会得到尊敬。

另一方面,当群体怀疑创新缺乏合乎情理的正当理由时,就会将这种行为理解为对其权威的轻视和反抗。这是因为那些卖弄或者被视做卖弄的行为,就像一份让人无法回赠的礼物一样,把群体推到了一个卑下的境地,于

年轻的庄稼汉　桑德摄　1914 年

是只能被理解成一次羞辱，一次对每个人的自尊的冒犯。在这样的情况下，对抗立刻发生，“他觉得他是个人物！”“他以为他自己是什么！”

非难并不完全由创新的性质而决定，同样还要取决于社会条件以及创新者的社会地位。摄影实践适应城市生活，被视为要像个城里人的愿望的表现。由此一来，看起来就像是个暴发户要划清界限的表现。在乡村居民对“假期制造者”，亦即那些在农村出生，又回到那里度假的人们的态度中便可见一斑。他们最细小的行为也会被品头论足，习惯稍有一些冒犯，就会被看做自大和轻视的行为：

“总体上讲，人们对那些喜欢拍照的人没什么好印象。没法不这么说，他们看起来好像就是特意在农民们正忙于劳作的时候，跑来搅扰他们。我的意思是，就在假期的时候……”

“M.F以前拍照片，她一直特别想给我来一张。真是烦啊！我让她回去了，我害怕人们会取笑我：‘她在对着空气拍照，从巴黎跑来就是照空气。’在巴黎干着一份可怜的小工作，饿得快要死了还带着相机瞎逛！完全不相称。她想拍家庭合影，但是我母亲根本不想跟那个扯上关系。‘全都是空气。她拿着相机跑来，就是为了让大家都注意到她，知道她住在巴黎’，等等。你没必要突出自己，根本没必要让自己那么惹眼。”

摄影实践从未引来如此尖刻的非难，当它作为社会地位的象征时，它似乎就表示一个人在努力脱离自己的社会身份："一个家庭主妇，还拍照片！"突出自己的愿望于是就被对比于寻常身世的提醒："我们知道他是从哪儿来的。""他爸爸以前穿的是木底鞋！"摄影实践由此成为一种虚浮的奢侈，一个农民来做会是荒谬的。投入到昂贵的城里人的异想天开中，就像在夏天的傍晚和妻子一起散步一样，就跟那些退休的小资产阶级一样。

"一个农民拍照片，这还不让我笑话！让城里人去干那个吧！亨利（我的儿子）拍的这些，但是他的手就跟百合一样苍白。等你累得不行的时候，再来好好拍张照片吧！""我从来没见过哪个农民有确定的理由来拍照片。要是他们中间的谁，敢突然冒出来拿相机在婚礼上拍，他会被嘲笑的。拜托，他们还是驾自己的马车更出色！有些特别好的家庭的女人在她们结婚之前拍摄照片，但那太少见了，而且还引起注意。她们就拍空气，那些矫揉造作的女人！她们那么干完全是错的！""我认识的农民有比拿着那些新鲜玩意儿到处胡闹更好的事情要做。尤其是那些像我们一样的农民。他们说那太贵了。你得有钱，我认识的人都不这样。""是有不少脖子上挂着相机的人在乡间、还有不少脖子上挂风笛的，感谢老天爷，那就是个时尚，完全就是。你要是不太敏感，也就过去了。""拍照片让我们很尴尬，有点儿害羞、有点儿笨拙。那些来度假的人没事，他们是城里人。脖子上挂个相机溜达的农民就像个没落的绅士。你得有灵巧的手来操作那些机器。还有钱呢？那多贵啊。它看起来就贵，看看那齿轮！"

总而言之，拍照意味着假装是一个城里人，或者，按照他们的说法，"假装是个绅士"。事实上，农民（lou paysà）普遍都对"先生"（lou moussù）有敌意。早年间的好农民，与"农民化"的农民（empaysannit），"bucou"，树林中的人与人的不同，和与"绅士化"的农民（en-moussurit）之间的不同，不分伯仲。人们很容易忽视这个事实，前者对其工作的投入，已经达到将某种对社会的责

任奉献于它的地步；而另外一方面，集体的判断则无情地将任何“假装是个绅士”的人都视做一个败坏了作为一个农民的职责的人。“使自己绅士化”直接等于对于农民道德的基础要素的双重进犯。那意味着，拒绝做一个农民，并且作为一个群体中一员的身份，从而在效果上将自己分离出来。如果一个真正的城市人，他完全游离于群体之外，拍摄照片，那是可以被接受的，因为那是农民对于城市人的典型印象的一部分。相机就是那些“假日制造者”(lou bacancié)的特征之一。假日制造者们在农民的行列前举止怪异，大摆照相姿势，而农民对此照单全收，毫无一丝嘲讽，他们这么想：他们有这些时间和钱来折腾。对那些出生在乡村，又将要到城市的人，他们就没这么宽容了；而对镇上(bourg)的居民们，甚至更加不宽容，因为他们怀疑那些人拍照片的目的就是让自己看起来像个城市人。换言之，并非内在的摄影实践被拒绝，作为一个城里人的异想天开，那和“外来者”相配的天衣无缝，但仅仅对于他们而言；在这个范围里，城市人的创新举动不会引来模仿，因为宽容是要忽视，或是拒绝与之认同。作为一个农民，使用摄影来作为使自己远离群体，脱离自己的社会状况的手段，是绝对应当加以指责的。

真正的问题毫无疑问且无条件地依附于界定真正的农民行为的权威法则系统。在莱斯奎尔镇两个居民的对话里，这清晰地浮现出来，应该根据单纯唯一的社会规条与由于和真实行为相矛盾而用次要原因或理由来解释的这种依赖之间持续的交替来理解，而社会规条的权威不可妥协(见表1)。

在让步与例外以及必须与禁止中，农民的价值观都同样清晰地表露出来。如果摄影的功能是维持群体的关系，它就被接受，且如果在青春期这个浮躁的岁数，它被容忍，那么这些都是对规条的折中与妥协，这些妥协与折中都来自产生规条的价值观。

青年人总是拥有法定的权力使符号化的和梦幻般的轻浮合法化。早年间，年轻人总是那些有限许可的传统仪式——比如狂欢节——的受益者；甚

一般规范的特殊规范中包含隐含性

特殊规范的说法

Ⅲ

“你知道，你不会乱扔钱”

经济必要性“你不会乱扔……”：人们不能乱扔

Ⅳ

“那被看成是多余的。”

摄影是一种奢侈

作为自身对象化的真实行为的引发

Ⅴ

“我们有孩子们在Pau拍摄的照片”

人们有需要拍照的孩子：执行某种特殊的一直被保存的规范

合理性，次要原因所导致的行为的解释

Ⅰ

“拍照片？不，不，他们不知道怎么拍。”

技术上的无能：“不，不，他们不知道怎么拍。”

Ⅱ

“那没什么问题。”

经济上的无能

Ⅷ a

（默认）基本社会规范的说法的例子：别让个人突出出来。遵从性的必要

VIII	IX	X
“自己拍摄照片的想法简直无法想象。那几乎就像穿着一件旧年月的背心一样。”	“那些肩膀上挂着一台照相机的人都要被赶出农民的世界。”	“他假装是个绅士。”
	摄影实践与农民的价值观相悖，它通过嘲笑而被认可。	摄影实践与城市居民身份协调，“绅士”是某种浮夸的举动（先在前提：摄影是一种奢侈。）

VI	VII
“谁都不知道那到底要花多少钱。我的儿媳妇得卖两打鸡蛋，她却一句话都不说。”	“当然，老人们过后会看到照片。但是因为他们不知道花费到底有多少，因为他们并不付钱。甚至即使他们知道那很昂贵，看见纸片上的孩子们带来的欢乐也弥补了花费。”
老年人是规范的守卫者，他们不知道摄影的花费。	看见照片的快乐弥补了花费（他们知道，但是他们被假设为不知道）。

Xa	Xb	XIa	XIIa
地道的农民和地道的绅士之间的对立，农民价值的中心	成为一个城市人意味着拒斥农民的状况，并且排斥之，简短地说就是意味着背叛基本的社会规范。（Cf. VIII 不要把自己孤立出来。）	与农民价值系统之间隐秘性相关：与消费商品、土地投资或者有用物品的积累之间的对立	与农民对于有用性和无用性程度的系统之间的隐秘性相关

XIII
"但摄影仍然是不同的。"

XII
"但是,他们都有收音机。开始的时候,它和收音机是--样的。"

XI
而且,然后除了照片和照相机之外,还有其他东西也应该引进到乡村中。

经济上的解释

XVa

两性之间劳动分工的规范(与价值观相关):妇女们被认定要去照顾孩子

XVb

同一规范的另一方面:考虑无用物品(摄影就是其中之——cf.IV-作为某种奢侈)是妻子的义务。摄影悖离于雄性价值

XV
照看他们的是妻子。她带孩子们去找摄影师。

孩子们的照片是妻子的事情(这个陈述包括了对于三种不同次序的指涉)

XVI
"是的!一直都是妻子!不是男人,哦,当然不!他们不会去给他们拍照!哦,我的上帝!农民,没错,他们不会想到的。他们带着牲口去市场交易,他们不管孩子。孩子们是妻子的事情……"

当摄影涉及孩子们时,是妻子们的职责之一。孩子们的照片是无用性最小的摄影。

XIV	XVII
“我们是为了孩子才做的。” 肯定这个关于孩子们的例外	“是的，没多少拍照片的人。BA.(小资产阶级的匠人)拍过点儿，后来就没拍了。” 男性之中摄影实践的稀少性。

XXa

习俗的权威性

XX

“但那不是我们的习俗。

小家伙们宁愿去抓鸽子或者野兔，他们不拍照片。”

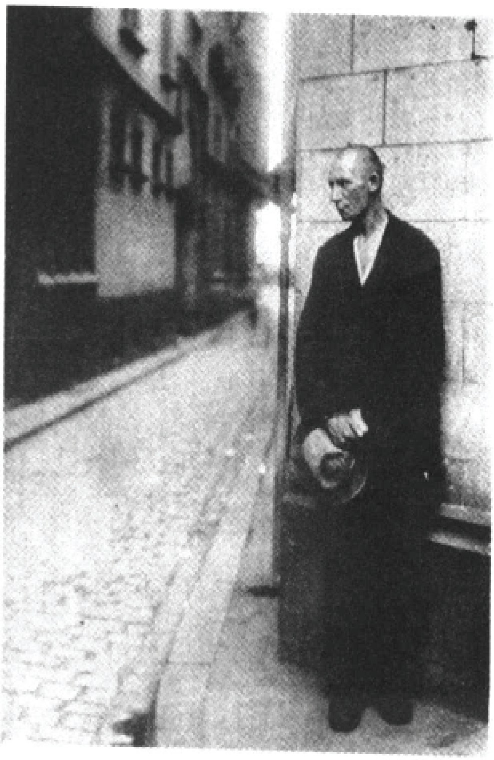
关于规范的相关说法

XVIII	XIX
“不过没事……他有办法。” 你能找到时间……” 经济借口的排除	“当然，你也得有时间。” 缺少时间的借口的排除(打猎……)

至到今天，他们也仍然依赖于那些妄动的实践，组织准备庆典，还有体育实践，与此同时，像共同利益的运作等更为严肃的事务，就留给了成年人。这样一来，摄影就像舞蹈，而且更广泛地说，如同所有关乎求爱与节庆的技术学。这些活动在年轻人中可以被容许，但从结婚的那一刻起就遭到摒弃，婚礼标志着他们的存在当中的一个巨大转折。那之后，跳舞和嬉戏就走到了末路，随之而去的还有曾经伴随它们的摄影。

“他们坠入爱河的时候，就会拍照，在他们跳舞的日子里。当然了，你年轻的时候拍过很多照片，25岁后，你的想法就变了，有其他你要考虑的事情”，“在乡下，从一对恋人结为夫妻时起，他们就得有其他打算了。B.E是农民里最大的一个，在他订婚的时候拍了些照片，刚结婚的时候也拍了些。现在他们每天只能勉强度日，就比我们这些小农民好一点。那种异想天开的事情，好比跳舞什么的，在你有了个要照顾的家以后，很快就没了。依我看，这很正常。而且不管怎么样，说到照片，有人拍照片就是为了糊口，他们在那儿就是干这个的，至少有大活动的时候是这样”。

失业者　桑德　1928年



因此，摄影作为一个客体或者一种实践，人们经常根据主宰了乡村社会的默认价值系统的逻辑来进行再阐释。摄影影像这种其用途尚未被完全接纳的新事物，到目前为止，只因为它可以赋予一种社会功能而被接受。尽管它在未成年人中作为一种不连贯且短命的游戏而被容忍，尽管它让步于妇女，或者毋宁说母亲们，因为它服务于社会认可的目的，同时也必然会损失它浮面活力

的一部分。然而从另一方面来说，摄影实践对构成“真正农民”形象的顽固价值观有所抵触，同时还侵犯着遵从，这决定着整个群体生活不成文的基础，尽管想要从模仿城市人来使自己显得特立独行的愿望被无情地谴责，并且被作为一个蔑视的行为与决裂的宣言而被压制，但事实是，这个被围困的群体禁止任何向都市价值的诱惑投降的行为，以此来保卫其自身的存在。

乡村社群始终努力反对或意图加以控制的自由的区分游戏，在都市社会中找到了自由的表达。依照由否定而肯定的逻辑，大城市中的工人阶级就扮演了相对固定的角色，或者毋宁说，陪衬角色，这是可以理解的，因为摄影不像高雅文化实践，它看起来似乎是普遍可接受的。工人阶级的实践仍然直接并完全受传统功能的支配，它的大部分特征，尤其是其相对同一的性质，要归因于经济阻碍的影响，而经济阻碍对于公务员和体力劳动者也有几乎相同程度的影响。那些拍摄照片数量相对稀少的人，大多是保守主义的传统分子，因此很少有发烧友看起来像离经叛道的人。受限于其强度，这种实践还禁止任何特殊的野心，它专注于为最传统的功能服务。它也忽视那些最诡谲的材料，尤其是彩色胶卷，仅仅是极其罕见地使用，不仅是因为其价格，也因为彩色摄影通常伴随着可拍摄对象的选择视野，借由旅游的手段而得到扩展。只要人们要求摄影留驻一个可供辨认的纪念物（并且，部分由于风俗的原因，家庭照片除此以外别无所求），黑白照片就足以满足。受限或者不当的仪器将摄影者限制在一个基础的实践层次上，同时也对这样的实践表示了屈从。

因为它满足展示和合法的需求，也因为它比绘画更能满足审美期待（在任何层面上，摄影都比现代绘画要更优美），摄影被赋予了价值，它经常成为一个无关乎财产原则的当下情感对象，该原则决定了特权阶级的审美消费，这无疑是因为没有任何人提出它是否属于艺术空间的问题，它并不是作为一件艺术作品而被检验的，并且就任何将其定位于高雅艺术的考虑而言，无须改变对于摄影的判断，高雅艺术的合法性仍可以得到承认。在体力工人对

向他们提出的几个不同的摄影判断作出反应时，从他们所形成的不确定和不和谐的想法里，便可以清晰地看出，尽管他们中的许多人都拒绝将摄影视做一种艺术，而是相反，将之视做一种没有任何困难或者神秘感的行为，不需要特殊的技能，但同样有很多人信奉将摄影的价值置于绘画之上的判断。

这些不和谐比现实还要更加明显，并且基本上都基于一个事实——访问者的困境以及调查的环境本身提出的摄影的审美价值的问题，对于工人阶级而言，是矫揉造作并且流于空想的。因此，举例而言，很多体力工人都想象用照片来装饰自己的公寓，一如使用绘画一般，从这个事实出发，人们同样可以很好地得出结论，或者他们就将摄影视做一种艺术，或者在提到摄影的时候，是否艺术的问题对他们并未显现，甚至于某种遵从于一种"美学"的经典律条的摄影，并不被如此看待。

"我不喜欢立体主义，"一个体力工人这么说，"或者抽象摄影啊绘画啊什么的，我看不懂。我喜欢风光摄影，尤其是那些彩色的，你能看到它拍摄的时期、季节、地方。一张彩色照片比黑白的更生动。它几乎就是彩色的宽银幕电影，它看起来好极了。"

正如食物的隐喻所证明的那样，审美思考是一种第一位的愉悦，可由那种重造了其自身即具有娱乐性的现实，并且可以无须研究或努力便可立即被接受的作品中获得。此即彩色摄影满足了审美期待的原因，同样在用彩色明信片或者现实主义油画的复制品来装饰起居室的习惯中也可看到。

布鲁塞尔 卡蒂埃-布雷松摄 1932年

举例而言，这就是一个

体为工人想象中是如何装饰他的公寓的:"婚礼照片,30厘米×20厘米,放在一个高高挂起来的相框里。然后是我的孩子们,在那底下。在火炉上面,放上乡村景色的照片,6厘米×8厘米大小或者明信片的尺寸。五斗柜上放些用来存放小照片的小相框,这样你就能看见它们了。在一把花的两边各放一张照片。一个相框里装着很漂亮的明信片(风景、船只、卡萨布兰卡的法国殖民地、阿尔及利亚、西班牙、希腊的荒野)。我有油画的复制品,都镶了框。我有《The Angelus》"。

观看照片动作的缺失,严格的审美思考对于摄影实践而言,完全是异在的。不单对于昂贵的拒斥构成了经济上的原因,"实验"的想法也备受冷落,沦落为只能作为异想天开的形象来加以想象,或变成奇技淫巧的诡怪成就。"我"曾经看到过,在人们拍摄美丽照片的地方,也有人拍摄怪异的照片,比如一个人双腿之间的埃菲尔铁塔。"你可不会经常想到拍那样的照片"(工人,40岁,业余摄影师)。与这些话所暗示的相反(再次被调查的情境所影响),被遗漏的并非不同一般或者原创的"创意",而是有创意这个想法本身,因为那样就会将摄影师对于摄影行为的兴趣预设为自在自为的。实际上,摄影实践始终严格地服从于其所存在并得以延续的功能,设备的稀少和昂贵也有助于加强这种服从。

尽管摄影仍然满足着他们的"审美"期待,并且尤其是他们对于写实性的要求,公务员们不再安享与摄影简单、直接并且也许还有些舒适的关系。与艺术的关联被调查的情境强调了,或者是被该情境提醒了,时常在他们对于摄影的判断当中暗示自身。由面临陌生问题的冷漠所制造的冲突,被代之以问及合法性文化实践的规范的问题所激起的模糊和不定所取代。由于稀少的缘故,摄影被赋予了一定的价值,但仅仅被视为某种次级艺术。公务员们拒绝使用照片来装饰,同样也不倾向于选择绘画。尽管他们拒绝装裱,或者展示传统的照片,但他们却乐意把从相册或杂志中得到的照片装裱起来。

同样的含混也体现在实践本身当中。那个导致他们承认摄影是一种艺术的过程，同样也鼓励他们把摄影视做一种次级艺术，并且到达某种只能导致一种需要辩解，或者说来是同一回事情的激进的审美项目。

“一张照片就如同一幅画，当一切尘埃落定的时候。它几乎反映不出拍摄照片的人的任何特征，而且这真的是一种风格。”然而，冷漠、无能或者笨拙会被坦白地承认，同时这些从不会与合法的艺术相关，“对我来说，拍照片的时候我从来没有审美风格，绝对没有，我从来没被摄影吸引过。”（公务员，25岁，摄影者）

在公务员当中，摄影者要少一些，但比起体力工人来，他们要更为投入，装备也更精良，并且为了给自己的拒绝赋予正当性，公务员经常将原因归于摄影实践所包含的费用，在公务员当中，高收入群体摄影实践的频率提高，比体力工人群体中要慢，因为公务员们隐隐提出了一个要求更为苛刻的实践目的，与其被有限的设备限制于间断性的实践，不如索性完全拒绝。关于摄影合法性的考虑解释了为何在这个社会类别中，拒绝的频率没有在其他类别中表现得那么确定，同时要由一整个系列的辩解来使之正当化，本能或者不经思考的拒绝相对较少。同样，审美选择的陈述也不那么天真，而且，举例而言，某种对于背光的鉴赏，大概会以一个画家或者一幅画来作为使之合理的参照。

于是在这个群体和专家文化之间的暧昧关系，在其对于摄影的态度中得到显现，这种关系随不同的个体而变化，甚至在同一个体中也有变化，它可能是一种由该昂贵实践的次级感而激发的拒斥的主体，也可能是某种不确定其合法性的关系。在摄影师为他们的实践所赋予的意义中，这一点看得最清楚，至少在话语的层面上，似乎满足于传统上加诸实践功能的主体，要相对稀少。在这个异常的态度背后隐藏的迷惑，同样也在如下事实中得以表现。公务员们急于摆脱此实践的仪式性际遇的限制，又不能摆脱能够供给他

矿工　史密斯摄　1950 年

们一个能够承认，同时又对他们来说十分陌生的艺术文化的规条和模式，来作出肯定的决定。他们经常注定要拥有一种空白的审美追求，这种追求完全是由在工人阶级的摄影中表达出的对“经典”的拒斥而以严格的负面方式界定的。因此，狂热的实践者，他们受挫于某种不合法感以及不确定的规条，唯一的选择就是立即将其划入私人偶然而独特的趣味之中，将其转变为一种仅能具有审美价值的实践，这样就能避免与合法的艺术形式相比较。

你会拍一个地方，不用担心那儿是否要下雨，或者是不是好看。举个例子来说，我会拍一把对我诉说着什么的椅子，因为它掉了一条腿，然而它其实什么都不是。它不会诉说任何东西。它会展示出我想拍的东西，所以在任何意义上我都喜欢它。如果我给某人展示我的照片，他们会说：“那有什么意思？”（公务员，23岁，单身）

这个群体的境况十分暧昧，除了分离的愿望外，甚至在经济场域，尤其在文化场域，与体力工人差别甚少或者几乎没有，这种境况在其对摄影的暧昧不明的态度中体现出来。一个需要辩解的“主流美学”的附属物，其所表达的价值与空洞且负面的良好愿望背道而驰，该愿望几乎永远都被限制在对流行的“幼稚病”的拒斥中，而“趣味无争辩”这样的警句所表达出的睿智的相对主义除外。

同样的态度在日常的审美选择中也暴露了出来。对所有老旧和传统东

西的拒斥而神圣化的追求"现代"(the modern)趣味,提供了选择的原则,从而使人们可以战胜不确定性。在摄影中,这种态度在最有名的媒介的使用,比如彩色摄影和家庭电影的使用中表达了出来，这样的情况在公务员当中比在体力工人中发生率更高。打破了由小心谨慎而来的财产规范,以及对于传统规条的遵循，乡村或者小镇郊区的公务员时常会引入大胆地涂上耀眼颜色的姓名盘,仿佛以挑战讽刺之名来克服讽刺一般,看起来表现的是一种类似于"它适合我"或者"我喜欢它"的感觉。

在初级经理群体中,同样的含混和冲突再次出现了,但是采取了一种更为明显和外露的方式。他们强烈地倾向于为摄影赋予艺术的身份,并且至少在他们的言辞里表现出某种焦虑，想要将摄影从收集家庭纪念品的功能中解放出来,他们经常拒斥流行的所谓摄影的定义,通常都基于一个扭曲的技术客体的形象,将之作为一个服务于所有传统用途的机器,他们挑战时常与这个形象相伴随的现实主义美学原则，并且通常都赞同摄影需要与绘画同样多的工作。这是否意味着他们在实践中所铭记的野心遵从了他们所宣称的意图？尽管初级经理群体更紧密地将摄影与休闲,尤其是与旅游联系在一起,而且尽管他们拍摄的家庭照片的数量相对较少,而他们所做的摆脱流行美学的努力在实践中的显现、与他们的审美判断或者宣言意图相比,相对来说没有那么明显。

话语占据了对区别进行赞同的首要地位,因为相较于真正的实践,自我区分的渴望更易于借由对原则的肯定而实现，因为文化借用的逻辑意味着行为外在的形式和表面的外形较之其深层的态度，要更易交流沟通。换言之,关于任何对象,他们都不具备一般的获取审美态度的技能,来对他们的意图作出回应，甚至最投入的实践者也经常沦落到在他们的行动中背叛他们所提出的要求。于是,他们用拍摄不同对象的方法来表达他们审美意图的原创性,而不是以不同的手段来拍摄同一个对象,他们拒绝仪典功能,而不

是在其中引入新的意义。

尽管它自身并不使主体偏向于对所有可能的对象都采取审美的态度，或者使他们从对世界审美的角度出发，而积极地组织自己的实践，自我区分的意图至少提供了一个基本的否定的教训，能够在行为中实际化。因此，在发烧友当中，拒斥摄影的传统功能，通常都伴随着对最昂贵和最幼稚而炫耀的技术的拒斥，比如彩色摄影和家庭电影，但是缺乏一种教训和原则的体系，来承认精湛的技艺，野蛮的谩骂就是唯一对审美良好愿望的证明。

> 我排除了家庭纪念照片，它们不会改造气氛，也不能形成任何美学的一部分，十分僵化。那些传统的个人在万神庙脚下摆好姿势，或者一群人一起拍的照片，跟我没有任何关系。我讨厌穿着短裤的人群到处占满了万神庙的废墟。去年夏天，我等了20分钟才等到一个时刻，取景框里一个游客都没有，来拍一组石柱。（教师，30岁）

因为最高贵和稀少的实践对他们关上了大门，初级的经理群体只能在摄影——穷人的审美主义中找到一种肯定他们的特殊性的手段，正如他们能在所有的次级文化实践中所做的那样，不论是阅读流行的杂志，比如《历史》或者《科学与生活》，还是饱览电影。因为他的目标是完全否定的，在其对象选择，或者他抓取对象的方式中，爱好者们否定性的美学仍然是由他所否定的“流行美学”确定的。

一旦我们知道，尽管高级经理群体收入更高，而且他们的生活方式为他们提供了大量不同的机会来拍摄照片，但在他们当中，摄影实践并不那么流行，初级经理们的态度的原创性就更为容易理解。尽管拥有相机的高级经理群体比例更高，但这并不就暗示着更频繁或更特别、更狂热的实践，对设备且甚至是数量相当可观的设备的占有，似乎更多的是收入的结果而非投入

的象征。正是因为他们能够轻易获得，所以最昂贵的相机和附属仪器并不必要伴随狂热的实践。在高级经理群体当中，爱好者的比例较低，随着收入和闲暇时间的增多，同时还有他们旅游机会的延伸和多样化，其影响只是增加了偶尔为之的实践者的数量。

所有的一切一起暗示着摄影激发的含混暧昧的态度，高级经理群体中占较大比例的人可能会为摄影赋予艺术的价值，而且在他们的言谈中，他们可能会更多地在方法上拒绝将摄影限制于其传统功能——家庭纪念品的集合与主要事件的图示——之内，但实际上，他们的摄影实践揭示出，他们并未给摄影以他们在言谈中所提及的价值，他们的实践一般都不深入，在很大程度上仍然遵循着传统的功能。当人们将普遍关联摄影的观念性判断(它可以还原为普遍的美学原则)的分类推近到排除了所有对于知识渴求的主张，吁求指向整合的实践，亦即实践自身的不论多么间接的回应，高级经理群体通常会放弃他们在观念中表达的审美野心，而初级经理则更多的以大师级的实践来表明他们的动机。我们是否必须由此得出结论，在他们赋予摄影艺术身份的判断中仅仅表现的是礼貌性的熟悉，而这与他们在实际的行为中表现出的连他们自己也鄙视的表现相抵触？事实上，态度的含混暧昧，言辞和行为之间的矛盾似乎基本上都受制于摄影在高雅艺术中所处的位置。一方面，如同所有给行为赋予艺术价值的实践一样，摄影也是将审美态度、一个永恒而普遍的态度现实化的一个机会；但就另一个方面而言，正因为甚至在其最完满的形式中（还有由每个业余爱好者给出的形式中的最强音a fortiori），摄影实践在艺术实践等级中的地位仍然低下，主体实践他们的审美感觉的要求就不那么迫切。这就解释了为何一种对于最传统的摄影形式的忠实依恋，有些时候也会滑出自身，仿佛出自怨恨或反抗一般，这种情况至少与艺术实验一样平常，在不同的个体和相同的个体当中的程度也都相同。

简言之，尽管摄影会被视做一种艺术，但从来都只是一种次级艺术。于

是，在这个领域；野蛮、软弱与精湛技艺同样不重要，有保留的喜爱和极端的拒绝是两种相近的表达摄影被贯注的有限的价值的方法，"为没有天分的人们而设的廉价的表达形式"(高级经理，42岁)。由于顺畅的评价摄影的审美价值非常容易，有教养的人们都急于使自己摆脱狂热的喜爱，或者天真的迷恋，因为他们仅仅将摄影视做一个机会，可以将从其他艺术实践中获得的趣味和知识投入实践，一句话，亦即一种应用性的练习：

> 我对摄影抱有审美想法。我的判断时刻介入，阻止我拍摄简单的旅游照片。(律师，30岁)

所有关于摄影的话语都带有矫饰的浮夸练习的气味，因为感觉和趣味没有被应用到它们适合的对象上去。由于没有对摄影进行合适的社会神圣化，它只能在各个观者的眼中被评价，因为他的喜爱与否是被社会财产所决定的，他们可能会决定将其提升至艺术对象的位置，就如同在一个游戏和一个特定时刻的场域中那样。

于是，到目前为止，对摄影的投入仅仅被作为神圣化了的实践而维持，就像去听音乐会和去剧院、博物馆或者艺术电影院一样，它们并不与之竞争，或者将之贬低。随之而来，巴黎的高级经理阶层，他们如同我们所知的那样在文化实践中扮演着重要的角色，他们进行的摄影实践通常要比在里尔的高级经理阶层所进行的少。与此相似，尽管高级经理群体的孩子们在儿时拍摄照片的比例更高，但是他们中继续深入并且狂热的实践者的比例，比公务员和初级经理群体的孩子比例要少。因此，在文科学生当中，公务员和初级经理群体的孩子的摄影者比例，总是比高级经理群体的要高，与我们对最神圣化的社会行为(除了电影社团的成员外)所观察到的情况正好相反。类似的竞争现象在其他的领域中也可能出现，如果除去收入的差别，电视机拥

有者的比例在高级经理群体中(35.8%)与在初级经理群体中(31.5%)的比例相差无几。如果对收录机和电视的占有率几乎规律性地互相排斥,并且如果高级经理阶层都很敏感地指出他们对电视机的使用仅仅是选择性的话,那么毫无疑问,这是因为神圣化的实践降低了不够有威望的实践的价值,而且也许还因为上层阶层的成员要让自己远离由于它们的广泛普及而被粗俗污染的这种娱乐。

为了解释摄影所引起的态度的含混,是否已经为摄影唤起了足够多的社会和文化地位了呢?对这种行为足够的了解必然预设了意识形态的研究,它付出了错误的系统化和系统化的错误的代价,构成了行为的实践逻辑,并且由此构造出主客体间最为明显的和解。一个对于实践及其关于清晰地加诸其上的目的的言辞比较,可以让我们同时把握到合法规范的经验,及它被转化为行动的理由或者判断的逻辑,亦即转化为关于摄影实践和摄影价值的一般评价,同样也是转化为主体可能会为自己的实践或者他人的实践所赋予的经验性叙述。上层阶层受召以两种相当不同的模式判断类型来塑造他们的看法,一方面是普遍而抽象的关于摄影的美学价值的言辞,如同论文题目一般并不涉及实践的现实,也不涉及它被转化为实际时的目的,但又吁求了一种美学的倾向,或者一种对于美学的倾向,同时另一方面,关于日常的说法借用日常语言的陈词滥调来表现,以及对之进行滑稽模仿来进行规范,上层阶层群体显示出比其他群体更容易预先为摄影赋予如此的审美价值,同时在行动时,又更加不倾向于使价值与行动相符。

在话语层面上的反差不仅仅是一种意识形态的外在现象,事实上,尽管他们将一种目的在于适宜的美学目标的实践的条件,姑且称之为某种实践的经济手段、艺术文化和实践的机会,与种类更多的对象(主要是由于旅游)联结了起来,高级经理阶层仍然为摄影的传统用途赋予高度的重要性,堪与工人阶级给予摄影的重要性相提并论。既然摄影是无数类型的对象,那么它

毫无疑问比其他实践形式(可能有由于旅游而产生的例外)要更多地暗示着与实践的社会形象的关联;并且在他们自己的实践当中,所有的独立摄影师都客观地谈到他们对于其他人的实践的印象,以及别人对于他们实践所具有的印象。是否因为上层阶层的成员将之视做一种粗俗的活动,因而拒绝将其视做一个值得付出激情或者热情的对象呢?"我的丈夫不拍照片。他知道怎么表现",一个高级经理群体的妻子这么说,这个经理自己这样解释他的拒绝理由:

我不想拍照片,因为所有人都在拼命拍。人们停止观看,只想着拍照。很堕落……

将此视做完全的理性,事实变得混沌而不是揭开事实的面具,这样就会以方法为托词而犯方法论上的错误。实际上,对某些摄影发烧友的荒唐举动的讽刺逸闻,属于不完全的批评性的想法。借由杂志中的漫画、抒情歌手的玩笑,以及某些热爱描述和分析当代人风俗和习惯的畅销书,这些通俗而陈腐的话语得到了交流和加强。皮埃尔·丹尼诺斯的作品用确定无疑的口吻使他们的读者相信,他们的生活方式是最佳之选,相反那些艺术特权阶级用以粉饰的自命不凡则是不可取的,同样不可取的还有中产阶级在对照相和电视的狂热中表现出的粗俗,如果我们对此视而不见,那么我们怎能理解这些作品所安享的成功呢?丹尼诺斯的讽刺谴责了摄影发烧友天真的热情,嘲笑他们可笑的随身工具,从那些通常用辩驳他人的肯定信心来再次肯定的话语中借取的场景:

"我对那些满身包箱、传输线、替换的镜头、三脚架、色彩温度计(来测量颜色的温度),跑到西班牙和意大利的人们,还有在他们的包箱里从来不会遗漏最微小的一个镜头,或者最少的一卷胶卷,大踏步跑到雷康地区的人们,充满了非常诚挚的敬意。"通过人们行为的荒唐,你可以看到他们对文化的态

度，尤其是由某种旅游所表达出的态度："对于'小镜头'，我尤其恐惧的就是了解到那种类似于奴隶的悲惨状况，其中把无数应该得到更好命运的人们置于不幸中。当他们在假日里来到一处美丽的风景面前，或者在一座广受称赞的建筑面前，他们立刻就想到了他们的相机。这些人迫不及待地用从肚子上延伸出去的第三只眼睛来崇拜这些美景，而不是用自己的肉眼去观赏它们。"

没有了某些特定的风景和名胜所要求的言语或动作，与那种需要沉思的艺术相剥离，毫无懊悔的摄影者让自己在繁重的对照片的要求中耗尽了。最终他们忘记观看自己所拍摄的对象，他们的旅行没有观赏，也从不知道他们的相机在为他们复制。通过其对摄影者狂热和摄影狂热的讽刺，丹尼诺斯大全(doxa)间接地表现出了上层阶级所了解的旅游消费和摄影实践的规条。

于是要遵循人们自己阶层的规范，最紧要的是要拒绝一种庸俗的实践，拒绝一个自己想与之区别的阶层的规范，由此就使得自己的行为被剥夺了所有的意义。这些规范只有在否定概念的形式中变得显明，而那些概念则持续在荒唐的恐惧之中被召唤并重现。但是如果没有被化为对其他阶层的规范的简单否定，它们也不是否定的。对于粗俗的决持表达了在阶层风俗的范畴里，对区分的要求。小照片的爱好者们放弃了将自己放逐于沉思中的艺术，代之以艰难劳顿的美学探索（在动词"去做to do"之中表达的如同"去做意大利to do italy"），并且放弃了由直接情感带来的对审美的热爱，代之以焦虑地搜集旅游行踪的纪念品。这种举动之于神圣化的举动，正如同后天努力之于先天天赋，或习得的知识之于天生的辨别力。上层阶级所拥有的对于旅游和摄影实践的陈述，正如同他们对于教养而得的态度，以及他们对于文化态度的印象一样，都遵循了魅力化的原则(charismatic principle)。

对于身份区分的渴求（在所有层次的社会等级制中都可见）只会导致社会区分的深化。由于没有任何的权威可以客观地规定实践类型的等级制度，并提供一个最无懈可击的、最可遵循的行为模式划分，指向摄影的修正和区

分就只能当它们与粗俗相对时才能得到确定，并且上层阶层的成员只能作出否定的限定，要么就是将好照片限定为“一件与他人的作品迥然不同的作品”，要么就是在他们的审美抉择中，遵循一个原则“不要拍摄简单的旅游照片”。简言之，甚至在最为乐观的例子中，摄影实践也几乎无法为了某种适宜的、严格的美学目的而进行。除了使得实践出奇艰难的语言和既成规范的缺席，从来都只是追求区分或“定位”的一种形式美学目的，仅仅能够在拒斥当中得到确定的显示，并且其在一种急于要摆脱日常庸俗的实践中的实现，与简单而纯粹地拒绝实践一样彻底。

摄影于是要将其广泛的传播归功于其社会功能，同时还要归于其本身的特征，以及inter alia，即它的传播的内在限制。如果摄影实践比其他任何文化实践都要更多地表现为对于某种自然需要的回应，这毫无疑问是源自其散布的程度，还因为不同于参观博物馆或观看音乐会，它没有一个明显地扮演教育或鼓励的权威角色的支持，并且因为它带来的满足并不比拒绝所带来的反对要来得多。

这同样也解释了为何教育的区别(并由此而来的阶层的区分)在此处，并不如它们在具有合法性的实践中所具有的力量明晰。然而，像收听广播或者去电影院一样流行的实践允许在态度中明显不同的实际化。因此，举例而言，对于收听的频道和播送的节目的选择通过接受教育的程度而与社会身份的关联之强烈，正如同去参观博物馆一样，并且听众受教育的程度越高，他们就越具有选择的主动性，就越专注。为什么摄影没有像这些实践这样有效鼓励区别的实际化呢？文化的抱负在简单的消费例子中，大概能够比在实践中更轻易地得到表达，比如收听广播就是一例。而事实上，正如我们所见，文化上的良好愿望无须完全付诸实际行动，就能够得到肯定(尤其是在中产阶级当中)，但是我们也应该小心地不要把这种对立夸张了，实际上，当广播消费作出明确的选择而非依赖于自动反应，并预设一种聚精会神的态度的

时候，它也许还不如摄影实践来得活跃。更进一步说，在摄影的例子中，要为实践提供肯定的确定性，简单的自我区分再也不够了；中产阶级的文化状况并非人人安于枕席，因为离开了错误的道路并不一定就把一个人引导回到正确的路上，并且对于流行实践不加辨识地拒斥，以及"美学"会将一个人接受任何在第一瞥看来就能够与之相区分的东西。

在摄影中，艺术目的的实现尤其困难，大概是由于基本上，摄影实践只有历经困难，才能逃离其所以存在所依赖的功能。相信摄影提供给每个人都能够获得的审美经验，将是天真之举。实际上，正是这同一原则导致摄影既是一项流行的实践，又很少成为审美经验的选择。几乎从来就禀赋了有意识或者无意识的社会功能，并且紧密地参与着家庭生活，摄影的价值与节奏、原因与理由都是从他处借得。实践自身被强调，实践的传统规范就被贯注越大的力量。于是，所有其他条件都一样的时候，不拍摄照片的主体通常对于照片更具有审美的态度。也就是这同一原则，意味着被最为严格地表达的审美意图却是最少付诸实践的，并且一种审美的态度更容易相对于他人的照片而发生。展示自己作品的摄影师的行动不合时宜，然而画家却相反，因为摄影主题并非一个普遍的主题，它不能引发观者的普遍性。如果我对于我所拍摄的孩子的感觉，或者对于照片的感觉与我对孩子肖像的感觉不同(不管是因为那是我的孩子，还是因为那是我的照片)，我就不能要求其他任何观看这幅照片的人像观看一幅孩子的肖像那样，并且万一他们会产生乏味的感觉的话，我也不能禁止他们有如此观感。

但是在大部分业余摄影师中，仅有极少数人能够开始一种摆脱传统功能的实践，因为他们仅仅为了满足对他们来说十分重要的功能而拍照，因此难以顾及拍摄突出美丽的照片，尽管这也许十分正常，然而我们又如何解释这样的事实，审美的要求通常更多地由拒绝而不是由更费气力的实践来表达。事实上，摄影只能激起一种建制化，由其社会功能而维持的虔诚，进入到

某种更为深入、以适宜并且独立的艺术美目标的渴望，最有可能迷失于一种否定式的美学，或者，至多在对于所有实践的全盘否定当中得到实现(通过否定其自身)，因为在此情况下，不同的社会阶层只有依赖于以不同的方式让自己远离日常的实践，才能辨明自己。

在此，美学意图的现实化尤为艰难，不仅由于此种实践通常所担负功能的中立化在此处比在他处要更加困难，也由于人们对摄影所拥有的印象及其艺术价值，使得人们倾向于以自我区分的方式来表达关注，要么通过戒绝，要么通过某种祛魅的爱好，而非通过美学的实验，考虑到摄影在艺术等级中远非重要的地位，它既不值得费力也不值得奉献，要将艺术意图加诸摄影的企图，显得有些多余，因为它所需要的模式和规范均告缺失，并且还因为个人表达或者娱乐的机会似乎存在于对象的选择上，而非对象的处理上，这样人们就会想到，仅有有限的数量和变化。实际上，这三个原因是紧密相联的，很显然，如果摄影是一种更为神圣化的艺术，那么对于美学实验的努力会显得更为紧迫，并且果真如此，美学意图的实现会更加简单，因为个人的实验会得到整个界定自主的摄影实践的原则和概念的体系作为武装，而且还能够在神圣化的模式中，找到可以定位一种具有确定的艺术价值的审美。

倘若如此，我们能够看到勇于承担摄影、将其视做一种艺术实践的个体，如何仅仅能够作为“离经叛道者”当中的少数而存在，他们的社会性的界定依赖于他们与决定大多数人的实践条件之间更为独立的关系，这些条件不仅决定其存在，也决定其对象、情境以及“美学”，他们的界定还依赖于一种与他们在社会结构中所占位置相连的学院文化之间的特殊关系。如此理由使特权阶级远离摄影，但在事实上可能会使得中产阶级的某些特定成员倾向于在其中寻找一个他们尚无法触及的神圣化实践的替代品。

(周舒　译)

摄影与物恋

克里斯蒂安·麦茨

首先我要简要地回顾一下电影与摄影之间某些基本的差异。尽管这些差异可能人所共知，但还是需要尽可能地对它们作出准确的界定，因为它们对与物恋和恋物癖有关的这两种表达形式的各自地位有着决定性的影响。

第一个差异："语汇"(lexis)的空间—时间范围，在此，语汇一词是在丹麦符号学家路易斯·赫叶列姆斯夫界定的意义上使用的，它指的是阅读或接受的社会化单位，如在雕塑中是"塑像"，在音乐中是"乐曲"。显然，摄影的语汇——一张长方形的、无声的纸片——要比电影的语汇小得多。即便电影只有两分钟长，这两分钟可以说也是由声音、运动等放大出来的，更别说银幕正常的表面和投射的事实。另外，摄影的语汇没有任何固定的持续性(相当于时间范围)，它依赖的其实是观者，后者才是观看的主宰，而电影语汇的时间长度是由摄制者先行决定的。因而，正如彼得·沃伦所指出的，一方是"自由重写的时间"，另一方则是"被赋予的阅读的时间"。[彼得·沃伦：《火与冰》，载《摄影》，1984(4)]正是受益于这两个特征(小巧、驻足观看的可能性)，摄影要比电影更适合或者说更有可能作为物恋对象而运作。

另一个重要的差异还与社会用途有关，或者更准确地说(因为电影和摄影都有众多用途)与它们首要的合法的用途有关。电影——依据其运作和社会群体而言——被视为一种集体性的娱乐或艺术，这可能要归因于这样一

有美人痣的波多黎各女郎　阿勃丝摄　1965年

个事实，即电影的生产不如摄影的生产那么容易为"普通人"所掌握。同样，在大多数情况下，电影是虚构的，而我们的文化一直有一种强烈的倾向，就是把艺术和虚构混为一谈。摄影在另一个领域具有较高程度的社会认同，这就是被认为真实的生活领域，主要是私人和家庭生活——弗洛伊德所说的物恋的诞生地。这种认同是模糊的。摄影至多只是与社会实践的某一现实活动相一致。人们可以为他们的孩子拍照，而当他们想要给孩子看电影时，他们就得去电影院或看电视，但另一方面，也有这样的情形出现，即社会把摄影看做艺术作品，并在展览馆展出或收藏在相册里，还配以博学的评论文字。家庭常常会举行庆祝会或私下里自己庆祝，并将其制作成特制影片或其他非专业的影片，可它仍然是电影。然而，电影与集体性、摄影与私人性之间的亲缘关系，作为一种社会神话始终是有强大生命力的，并且和所有的神话一样，它们都只有一半的真理性。它影响着我们每一个人，影响着大多数摄影和电影本身以及对它们的观看。显而易见——社会学家皮埃尔·布尔迪厄以及其他人的研究也确证了这一点［皮埃尔·布尔迪厄等：《艺术方法：论摄影的社会用途》，巴黎，1965］——通常，摄影首先是一种纪念品。它取代了肖像画，这得感谢真正的肖像所需要的长曝光时代以来的历史转换。当电影的社会接受主要地定位于类似于表演一类的东西或想象性的指涉物时，现实的指涉物则被认为是摄影的主导方面。

在这一差异中有某种不为人们所熟识的东西，因为这两种表达方式从根本上讲——用查尔斯·桑德斯·皮尔士的术语说——都是示指式的。（菲立普·杜博斯最近的一本论摄影的名著就详细地阐述了这一观点及其含意。）[菲立普·杜博斯:《论摄影》,巴黎和布鲁塞尔,1983]皮尔士称示指性的符号是这样一种指谓过程，在那里，能指与指涉物的联系不是通过社会惯例（那属于"象征"),也不必然地是通过某种相似性(那属于"图像"),而是通过世界上的某种实际联系或相邻性:闪电是暴风雨的示指。从这个意义上说,电影和摄影是相互关联的,两者都是现实客体的复写,通过光和化学反应的结合在特殊的表面留下印迹。当然,这一示指性也给图像方面留下了余地,因为化学影像看起来常常像是客体(皮尔士把摄影既看成是一种示指,也看成是一种图像)。它在象征方面也同样留下了很大余地,比如或多或少的影像处理(取景、灯光等)与其内容的选择或组织的编码形态。示指之物是生产方式本身，是拍摄的原则。而且在这点上,电影毕竟只是摄影的系列,但更准确地说,是具有补充之物的系列，因此它的呈现本身总是要比每幅影像与其指涉物的联系更为重要。这一特性常常为叙事所利用,电影一开始的示指力量常常转变成非现实的现实主义保证；而另一方面，摄影与纯示指的关系要更为密切,它坚定地指向曾经存在而现在不再存在的东西的印迹。

第三个差异涉及各自能指的物理特性。拉康曾经说,他所知道的唯一的唯物主义就是能指唯物主义。不论是不是唯一的唯物主义,在所有的指谓实践中,物质性的规定对于其社会的和精神分析的铭写是至关重要的。在这方面——按照集合论的说法——电影"包括"摄影,电影是知觉特征附加到摄影特征之上的结果。在视觉方面,重要的附加当然是运动和多样的影像与镜头,后者与前者是不同的,尽管每个影像都是静态的,但镜头是从一个切换到另一个来形成第二次运动,这是一种理想的运动,是由连续不同的静止画面组成的。运动多样性都意味着时间,与之相反,摄影是无时间限制的,就类

似于无意识和记忆无时间限制一样。在听觉的方面——总体上说,在摄影中是不存在的——电影加上了言语声音(言谈)、非言语声音(音效、噪音等)以及音乐的声音。声音的一个特性就是它们的延展性,它们在时间中的行进(在空间中,它们仅仅是扩散),而影像则是在空间中构成的。因而,与摄影相比,电影处理的知觉层面有五种之多(两种视觉的、三种听觉的),所有这五种层面都挑战了属于且界定摄影的无声和静止的力量,并使电影成为一种时间性的河流,在那里,没有什么能被保持,也没有什么是静止不动的。因而,在那里,物恋的出现要困难得多。

电影是两种不同的技术发明的产物,摄影以及频闪观测器或者说ф效果控制器。这两种发明可分开使用,摄影不需要利用频闪观测器,活动的卡通可以以频闪观测器为基础而不需要摄影。

静止和无声对于摄影权效的重要性、这种权效的非电影本质,使得我可以谈论摄影与死亡的关系。静止和无声不仅是死亡的两个客观方面,而且是死亡的主要象征,是死亡的隐喻。已经有许多不同的作者评论了摄影与死亡根深蒂固的亲缘关系,例如杜博斯,他称摄影是一种"死亡造影"(thanatography),当然还有罗兰·巴尔特,他的《转绘仪》[巴尔特:《转绘仪》,纽约,1981]最为生动地证明了这种关系,因为这本书写于他母亲去世后不久(也是因为母亲的死而写的)以及作者去世前。

摄影与死亡在许多不同的方面联系着。最直接也最明确的联系是用照片来保存那些已不在世的爱人的记忆这一社会实践。但是,还有一种真正的死亡,我们每个人每天都在经历,因为每天我们都离死亡更近一步。甚至在被拍摄者还活着的时候,她或他所是的那个时刻也已经永远地过去了。严格地说,那被拍摄的人——不是整个的人,因为他是时间的结果——已经死了。"那被看见的已经死了",杜博斯在另外的语境中说道:"摄影是一面镜子,比任何现实的镜子更可信,在那里,我们见证着我们自己的成长,见证着

我们的每一年。实际的镜子是伴随我们穿越时间，深思熟虑地和不可靠地，它随我们而改变，因而我们在那里显不出变化。”[杜博斯:《论摄影》,89页]

摄影还有第三个特征是与死亡共有的：快照——和死亡一样——是即刻地诱骗客体逃离一个世界而进入另一个世界，进入另一种时间——不像电影是在挪用之后在一种类似于生命时间的展开时间中取代客体。照片的拍摄是当下和确定的，就像死亡和在无意识中物恋的构成一样，是对孩童时光匆匆的一瞥的固定，此后将不再改变且永远生动。摄影是在指涉物内部的一次切割，它从中切割下一个部分、一个片断，而且在漫长的静止旅行中不再返复。杜博斯评论说，对于每一幅照片，那微小的时间片断会残酷地和永远地逃避它一般的命运，由此来抵御自己的缺失。我要补充说的是，在生命中，且一定程度上，电影中的某一时间片断被下一个时间片断不确定地往后推进，这就是我们所谓的“遗忘”。物恋也意味着缺失(象征性的阉割)和抵御缺失。彼得·沃伦用一个巧妙的比喻说明这一点，摄影保存过去的片断“就像保存珍贵的遗物”。[沃伦:《火与冰》]摄影行为(或活动，谁知道？)常常被拿来和射击相比较，而电影被拿来和枪支相比较，这绝非偶然。

与我刚刚说的相对照，当然可能会有人反对说，电影也可以保存对死者的记忆或活着的人过往的时刻。从社会的意义上说，家庭影片，即我先前提到过的特制影片，常常被用于这样的目的。但是，电影与摄影之间这一假定的相似性会以一种悖论的方式把我拉回到摄影(而不是电影)与死亡的特定亲缘关系，拉回到这一联系的第四个方面。永恒化的这两种方式在其效果上是完全不同的，甚至近乎相反。电影回过头来使死亡变成生命的类似物，一个破碎但又通过观众充满希望的思考而立即得以加强的类似物。相反，摄影是借助于其能指(又一次是静止)的客观暗示而维系着死者之为死者的记忆。

对已经永别了我们的爱人的温柔之情是一种极其模糊的、分裂的情感，

弗洛伊德在其著名的研究《悲伤与抑郁症》中对此作过精辟的分析。[西格蒙德·弗洛伊德:《悲伤与抑郁症》,《弗洛伊德精神分析著作全集标准版》,第14卷,伦敦,1953—1974]悲伤同时又是继续活下去的尝试(尽管在任何情况下都不成功,例如自杀、崩溃)。附着于爱人身上的客体—利比多总想在死后伴随着他或她,并时常确实如此。不过,自恋的保存本能(自我—利比多)又有权要求活着。通常结束这一内心矛盾的妥协方案就是转变对对象的情感本质，逐步学会爱这个死去的对象,而不是继续希望一个活的存在而无视现实的裁决,因而延续痛苦的强度。

社会学家和人类学家通过其他方法得出了相似的结论。葬礼在所有的社会都存在,它具有一种双重的、辩证地关联着的深意,记住死者,但也是让人记住他们已经死了，而其他人的生命还要继续。摄影——比电影要好很多——与这一复杂的心理—社会的运作正相适合，因为它从自身的表象中压制了"活着的"首要标记,不过保存了客体可信的印迹:过去的存在。

所有这些不仅是关系着爱人的照片。显然还有许多其他种类的照片,如风景照、艺术照,等等。但是我一直在强调的那一种类在我看来是整个领域的范例。在所有的照片中,我们都有过这一相同的行为,即切割下一小块的时间和空间，让它保持不变——尽管周围的世界一直在变——并在保存与死亡之间达成一种折中。因此,在私人纪念中,照片通常的用途部分地(还有经济的和社会的因素)源自照片本身的内在特征。相比较而言,电影与其说是照片的系

捷克　寇德卡摄　1963年

列，不如说在很大程度上是照片的解体，或更准确地说是照片的力量和作用的解体。

在这一点上，不得不提出电影和摄影中景框外的空间问题。物恋是通过阉割和恐惧的因素而与死亡关联起来，物恋与框外的关联则是依据看、瞥视、凝视。在其著名的《论恋物癖》的论文中，［弗洛伊德：《论恋物癖》，《弗洛伊德精神分析著作全集标准版》，第21卷］弗洛伊德指出，儿童在第一次看见母亲的身体时会被一种可能性所吓倒，即人类可能会被"夺去"阴茎，这一可能性意味着（在想象中）一种永久的"阉割威胁"。儿童力图保持其先前的信念，即所有的人都是有阴茎的，但事与愿违，所看到的事实一直在强有力地发挥作用从而使其产生焦虑。折中的方法——在个人看来或多或少是一个奇观——就在于通过否认知觉而对所看到的东西视而不见，就在于永远不再观看那客体亦即物恋对象——一般是一件衣服或内衣——就原初的窥视时刻而言，这物恋对象就在那令人恐惧的缺席之所的临近或正前方。从我们的角度看，这意味着什么？——如果这场所不是位于景框之外，那看就是由缺席紧紧地框定的。进而我们可以说，物恋与两个意义链条是连接在一起的：一方面，正如我刚才已经指出的，它以转喻的方式暗示着匮乏的临近位置；而另一方面，依据弗洛伊德的说法，它又以隐喻的方式成为阴茎的等同物，因为看的原初置换就是要以一种在场——某个客体、某个小客体、客体的某个部分——来取代不在场。显然，物恋——甚至在这个词的一般意义上说，亦即日常生活中的物恋，物恋对象本身被重新置换的派生物，或者说带来好运的客体，如吉祥物、护身符、钢笔、香烟、口红、玩具熊、宠物等——显然，物恋对象总是结合着一种双重的矛盾功能：一方面是隐喻，即某个刺激性的或激励性的东西；另一方面是转喻，即某个转换性的东西，如威胁的转移（因而会自愿地臣服于它）、对厄运或潜伏在我们每个人心中（或会突然出现）的日常的内在恐惧的回避。在恋物癖临床的、病情学的"非正常"形式中——或者在脱衣舞的

社会建制中，这与集体的病情学有关，同时又是一个逐步建构或解构的过程——衣物或其他各种形式的客体对于恢复性力是绝对必需的，没有了它们，就什么也不会发生。

让我们回到景框外的空间的问题。对于在这个方面把电影和摄影区分开来的差异，帕斯卡尔·波尼泽作过局部但却敏锐的分析。[帕斯卡尔·波尼泽：《镜头外的空间》，载《电影手册》，第311期，1980(5)]电影景框外的空间是复杂多样的，或者说是"物质性的"，而摄影景框外的空间是"微妙的"。在电影中，有着连续多样的镜头、摄影机的运动、角色的运动，因此，依据绕杆的原则（我有意地夸大了），在某一给定时刻处于景框外的人或物在另一时刻可能会出现在镜头之内，接着又消失，等等。景框外被看做时间流动的展开和划分，它是景框之外，而不是电影之外。进而，音轨的存在本身使得离开了视线的角色可在听觉场景中继续标记她或他的在场（如果我可以冒险提出这一貌似的矛盾修辞法："听觉的"和"场景"）。如果说电影的景框外是物质性的，那是因为我们一般都知道，或者可以多少准确地猜测到，那里面正在发生什么。然而，在摄影中，处于景框之外的角色不可能进入镜头，也不可能被听到——又一次死亡，另一种形式的死亡。观众对于景框之外的内容没有任何经验知识，但同时又忍不住要想象或幻想一下它的存在，设想一下这一空无的形状。这是一个投射性的景框之外（电影的景框外更多的是内投射的），是一种非物质性的、"微妙的"景框之外，上面没有任何印迹。用杜博斯的话说，是"被排除在外"的，永远排除在外。然而仍旧在场，仍旧引人注目，充满魅惑力（或具有催眠作用）——还强调其被长方形纸片内部缺席的力量所排除的地位，这让我们想起弗洛伊德物恋理论中所说的匮乏感。在巴尔特看来，摄影中景框外空间引发情感的唯一部分可称之为"斑点"，即突而其来的强烈情感或小创伤的发生点，它可以是一个细小的环节。这个"斑点"更多地依赖于读者而不是摄影本身，而它所唤起的对应的景框外空间一般也是主观的，它是"斑点的

转喻性扩大”。[巴尔特:《转绘仪》,第 45 页]

通过使用这些我归纳的相当简练的分析,我可以说,在摄影中景框外的效果来自一种独特的和确定的切割,这切割既比喻阉割,又被快门的“咔嗒”声所比喻。它标志着一个不可逆转的缺席的位置,而目光已经永远地离开这一位置。摄影本身、“镜头之内”、被诱骗的部分空间、在场与充盈的位置——尽管为其外在的边界线的感觉所动摇和纠缠,它们属于过去,是被抛弃和遗忘的,即便紧密相邻,也是遥不可及,就如同瓦尔特·本雅明所说的“灵韵”[瓦尔特·本雅明:《摄影小史》,菲立普·帕顿译,见《摄影经典文选》,阿兰·特克滕伯格编,纽黑文,1980]——摄影,力量和恐惧无穷无尽地保存,正如我们所看到的,具有物恋(作为客体)的许多特性,尽管不是直接的恋物癖(作为活动)。许多人随身携带的亲友的照片,总是明显地属于一般意义上的物恋层面。

电影作为一种物恋对象的特征要难描述得多。它太大,持续的时间太长,在同一时间提供给匮乏的部分客体可信的无意识对等物的感觉渠道太多。它当然包含着许多可能的部分客体(不同的镜头、声音等),但每一个都是一晃而过,而物恋对象必须是保持不动的,是被掌控和拥有的,就像口袋里的照片。然而,电影是恋物癖的一种特别的激发力量。它无休止地模仿着处于被看到的缺席与临近的在场之间目光的原初置换。感谢运动切换原则,感谢镜头之间(或镜头之内:跟拍、摇镜头、演员入场或出场等)景框的切换,电影实际上是在和恋物癖的恐惧与快感游戏,在和欲望与恐惧的结合游戏。这一结合尤其明显地体现在——例如——恐怖电影中,后者正是通过逐渐的切换,通

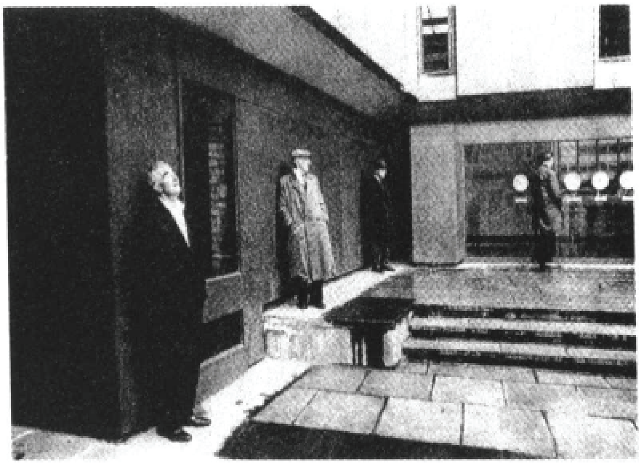
法国　寇德卡摄　1980 年

过欲望和恐惧把我们越来越近地带向那可怖的场景。一般地说,镜头的游戏和同镜头的游戏,在所有各种影片中,其运作就犹如空间本身的脱衣舞(并且是色欲性的脱衣舞,尤其当那些挑逗性的动作巧妙地呈现出来时)。运动的摄影机爱抚着空间,电影的恋物癖整个地就在于分离被见物与未见物的切换线,连续和可笑地置换了。但是,这个游戏没有终止的时候。物事太不稳定,有太多的物事出现在银幕上。要静止和孤立这些客体中的任何一个,使其能够作为物恋对象而存在,这不是轻而易举的事——即便有可能,当然也要取决于每个观众的性格。绝大部分电影都不能被触碰,不能被携带和拿走。尽管现实的胶片卷盘可以被携带和拿走,但被投射的电影不能。

我将更为简要地说明一下最后一个差别——以及信任与不信任的问题——因为我已经谈到了它。正如奥克塔维·曼诺尼指出的[奥克塔维·曼诺尼:"Je sais bien mais quand même...", Clefs pour l'imaginaire; ou, L'autre scène, Paris, 1969],弗洛伊德把恋物癖看做信任危机的原型:"我十分清楚,但……"。从这个意义上说,电影和摄影基本上是一样的。观众不会把能指和指涉物混为一谈,她或他知道表现的是什么,但对现实有一种陌生感(对能指的否认),这是电影理论的经典论题。

但是,我们所相信的东西的本质在电影和摄影中是不同的。如果看一下两个极端的情形就很清楚了——当然也存在中间的情形,例如电影中静止的镜头以及大型的、类似于电影的摄影——我认为,电影可以唤起我们对动作和角色(在叙事电影中)或影像和声音(在实验电影中)冗长而复杂安排的信任;可以散布信任,而摄影只能使其固定化,将其集中于一处,把所有的时间同时花在某个单一的客体身上。它的贫乏构成了它的力量——我说的是手段的贫乏,而不是意义的贫乏。摄影的效果不是由多样性产生出来的,也不是由巡回或内部移动或多样并置与安排产生出来的。毋宁说,它是激光或光的效果,是激光或光在某一有限的和僵化的表面突然和有力地闪射的效

果:又一次是物恋和死亡。在电影让我们相信更多事物的地方,摄影让我们更多地相信一个事物。



伦敦 雷-琼斯摄 1967 年

在最后,我要对精神分析在电影、摄影、戏剧、文学等研究中的作用作一补充说明。首先,有许多陈述——比如刚刚的这一陈述——并不像看起来的那么具有"精神分析"的意味。"物恋"概念以及这个词并不是弗洛伊德发明的,他是从语言、生命、文化史、人类学中提取这一概念的。他为恋物癖提供了一种阐释,这一阐释在我看来并不能完全令人满意。显然,它最初是用以说明儿童的早期成长的。(要顺便提及的是,精神分析学家常常说,恋物癖有记录的临床案例大多数是男性。)阉割恐惧及其进一步的后果和"命运"在其身体类似于母亲的身体的孩子中间必然是不同的,至少部分是这样。拉康的阳具概念——一种不同于阴茎的象征性器官、真实的器官——代表着理论的一次前进。不过事实是,在精神分析学提供给我们的对人类主体的描述中,男性性别常常是主导的,是与(且作为)一般性别混合在一起的。但是,除了这种曲解或无言的沉默——这是与一般历史联系在一起的——弗洛伊德的思想的其他方面以及各种各样易于获得的可证实它的观察资料仍是完全有效的。这些思想包括:对男性欲望的恋物癖本质的分析;在男性和女性这两种性别中存在着对"不信任的自觉悬置"(这是英美作家常用的一个著名说法),这一悬置是所有再现性艺术、日常生活(主要是为了以半解决的方式来解决难题)以及日常物恋对象的拥有中决定性的因素,这一悬置就是恋物癖结构瓦解的快感。

想只使用某一种理论、“运用”某一种理论,那是不可能的。事实上,所谓被卷入的两个方面与其说是不同的,不如说是同一的,而这才是首先要相信的。这一理论本身内在的完善程度,以及它在另一领域的表达力、激活力和启示力已经有其他研究者研究过了。我认为,精神分析学在人文和社会科学领域有这种力量,是因为它是一种深刻而又敏锐的发现。它可以帮助我——每个研究者的个人因素总是要考虑在内,尽管我们通常都强调科学的非个人性——去探究一条可能的道路,以穿越电影与摄影之间的关系这一复杂的难题。换句话说,我已经用恋物癖的理论去解决物恋的难题。

正如雷蒙·贝罗常常强调的,精神分析学与我们西方历史中的技术性艺术(比如电影)和父权制的、核心的资产阶级家庭的统治是同时代的。我们的时代已经发现了精神病(至少是以其流行的形式)以及治疗它的方法(它也常常适用于此类的各种疾病)。我们有可能把精神分析学看做我们情感的现代性的基础性神话。在其对俄狄浦斯神话的著名研究中,列维-斯特劳斯指出,弗洛伊德对这一神话的阐释(正如大家所知道的,这是精神分析的一个主要神话)不过是那一神话本身的最后变体。[克劳德·列维-斯特劳斯:《结构人类学》,第11章,《神话的结构》,巴黎,1958]这并不是一种指责,神话总是真实的,尽管是间接的和以隐蔽的方式,因为有充足的理由表明它们是由原始民自己发明的,是原始民为自身的命运探寻到的一种寓言。

在离题这么久之后,我该言归正传了,我想要说的就是,我的主题和目的可用一句话来归纳:电影更多的是作用于恋物癖,而摄影更多的是让自身变成物恋的对象。

(徐晶　译)

摄影的使用

——给苏珊·桑塔格

约翰·伯格

我想要写下有关我对苏珊·桑塔格所著的《论摄影》这本书的一些感想，文中引用的文字皆摘录自她的书中，虽然有些想法有时是我自己的，不过都是源于该书读后的心得。

1839年，福克斯·塔尔博特发明了照相机，这项发明原本是为上流社会设计的玩意儿，不料之后仅仅三十余年，就被广泛运用于警察建档、战争报道、军事侦测、色情文学、百科全书的制作、家庭相簿、明信片、人类学记录（通常伴随有种族屠杀，如美国史上的印第安人一样）、情感教化、调查探索（我们将之误称为“偷拍镜头”），用来制作美学效果、新闻报道以及正式的人像。1888年，第一台便宜的大众化照相机上市了，摄影的用途以惊人的速度扩展，显示出它对工业资本主义非凡且重要的适应性，马克思也在照相机发明的那年成年了。

然而，直到20世纪及两次世界大战期间，摄影才成为指涉外表最主要、最“自然”的方法，就是在那个年代，照片取代了事实，成了直接的证据。那时，摄影被视为最公正透明的、最能引导我们直接进入现实的工具，那时也相当于伟大的摄影师斯特兰德与埃文斯等人为时代作见证最活跃的时期。在资本主义国家里，那是摄影最自由的时期，它从纯艺术的范畴中释放出

来，成为可算是最民主式运用的大众媒介。

可惜为期不久，这项具有“真实性”的新媒介，被人们刻意地当做一种宣传工具来使用。德国的纳粹党就是系统性地使用摄影作为宣传的始作俑者。

> 在所有组成和加深现代感的事物中，照片也许是最神秘的。照片事实上是用来捕捉的经验的，而相机则是我们有意识地用来捕捉瞬间的最佳利器。

早期的摄影提供了一种新的技术，它是一种工具。今天，摄影不仅是提供给我们新的选择，它的使用和“阅读”变成了司空见惯的事，变成了不需要反省检查的现代生活知觉的一部分。这种转变要归功于多方面的发展，诸如新兴的电影工业，轻巧相机的发明——从此照相不再是隆重的仪式，而成了一种“反射动作”；另一方面由于摄影报道的出现，文字随着图片走，而非图随文走。广告的崛起也成为一股决定性的经济力量。

> 透过摄影，这个世界变成了一连串互不相干、独立存在的分子，而历史（包括过去和现在），则变成一连串奇闻逸事和社会新闻。照相机分解了现实，使之成为可以掌握的、暧昧不确定的东西，它提出了一种否定内在关联性的、不连续的观点来看世界，但却赋予每一刻神秘的特质。

1936年，第一本大众传播的杂志在美国发行。关于《生活》杂志的发行至少揭示了未来的两个趋势，这些预言在战后电视时代来临时彻底实现了。一是新的图片杂志的资金并不依赖销售量，靠的是广告的收益。杂志中有三分之一的图片都是作为广告之用；第二个预言藏在杂志的名称里，杂志名称是暧昧的，它可以表示里面的照片都是生活的照片，但它意味的不仅是这一

点，亦即，这些照片本身**就是**生活。这本杂志第一期的第一张照片就是以这种暧昧的手法来宣传的。照片上是个刚出生的婴儿，下面的标题是："生命开始了……"

村里的乐队　桑德摄　1913 年

在照相机发明之前，哪种东西有照片的功用？普通的答案是版画、素描或油画。然而比较有启示性的答案很可能是：记忆。因为照片所具体呈现的，以前只能在我们内心思考中反映。

普鲁斯特有点误解地说，与其说照片是记忆的工具，不如说是记忆的发明物或替代物。

摄影和其他视觉影像不同之处在于，照片不是对主题的一种描写、模仿或诠释，而是它所留下的痕迹。任何一种油画或素描，不管它如何地写实，都无法像照片那样**属于**它的主题。

一张照片不仅是一种影像（就如同油画是一种影像一样），还是对真实生活的一种诠释。它同时也是一种痕迹，就像将现实景象用型板印刷出来，像脚印或是人死后所翻制的面型。

人类对视觉的认知感受，远比电影底片的运作过程更复杂、更有选择性。虽然相机的镜头和眼睛一样，都能快速地在事情发生时将影像记录下来——那是因为两者对光皆有敏感度——但相机所做的，也正是眼睛本身

所永远做不到的，就是将事件的外观给固定下来。相机将一件事从一连串的事件中攫取出来并保存住它，虽然无法永久保存，但只要底片存在一天，就可以存在。这种保存的特性并不在于被摄物体处于静止不动的状态，未剪接编辑的电影底片基本上也以这种方式保存。照相机拯救了不保存起来就会被磨灭的外貌，将它们不变地保留下来。事实上在相机发明前，除了人类的心灵所具有的记忆能力之外，没有任何东西有这种能耐。

我的意思并不是说记忆像是电影一样，因为这种直接比喻未免太一般。若是去比较电影与记忆，我们对记忆一无所知。我们只知道摄影的过程是如何的奇妙，且史无前例。

然而，照片本身并无法像记忆那样可以保存意义。它们只提供具有可信度和严肃性的外观，却去掉意义的成分。意义是经过理解之后的结果。“而这样的运作必须发生在特定的时间里，而且必须放在那段时间里来解释，我们才能理解那些叙述。”换句话说，照片无法自己说话，照片只能保存瞬间的外貌。现在由于我们已经习惯了，所以不会对这样的保存方式感到意外。如果将底片曝光的时间和版画的寿命比较一下，且假设版画只有十年的寿命，现存的照片与版画的平均比例大约是二百亿比一。这或许可以提醒我们一个事实，那就是“分裂的强度”，相机把事件的外貌和功能的意义强行分开来。

我们将摄影分为两种不同的用途。有的照片是属于私生活的经历，有的则是用于公众用途。私生活照片——诸如母亲的肖像、女儿的照片、与自己同伴的合照等——是需要放在一种和拍照时的人物背景相关联的情况下被欣赏、被解读的（相机所攫取的影像有时会让人产生难以置信的感觉：“那真的是老爸吗？”）。然而，这张照片的意义仍浸没在拍照当时的情境中。相机一直是被用来当做活化记忆的工具，照片则被当成是生命所遗留下来的纪念品。

当代公众照片通常被用来呈现一桩事件，捕捉一系列的影像，却和我们

读者无关，和事件的原来意义也不相干。这种照片只提供讯息，但却是一种与生活经验隔离的讯息。若说公众照片引导我们走入某种记忆，那也只能说是一种陌生人的记忆。这其中的感觉表现在“怪异感”上。它记录的是一瞬间的影像，就仿佛有一个陌生人在这一瞬间大喊：“看！”

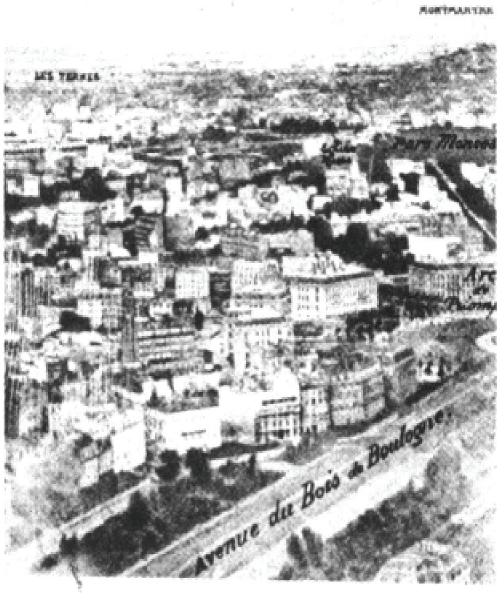
至于这个陌生人是谁，也许有人会说是摄影师。然而，若我们考虑到拍摄影像的整个使用系统，“摄影师”这个答案显然是不够充分的。我们也不能回答，是那些使用照片的人。就因为这些照片本身并不包含任何意义，也正因为它们像是驻扎于一个完全陌生的人记忆中的影像，所以它们才可以被运用于任何场合。

杜米埃有名的漫画——纳达尔坐在他的气球上——或许可以给我们一点答案的线索。画中纳达尔正优游于巴黎的天空，忽然一阵风吹掉了他的帽子，而我们的主角正忙着以他的相机拍摄底下的城市与人物。

相机是否已取代了上帝的眼睛？宗教的式微和摄影的兴起同时发生，资本主义文化是否已开启望远镜将上帝置入摄影术中？这种转变并不如最初看起来那么令人诧异。

人类拥有记忆的能力，这使人们不禁要问：是否正如他们对某些事情牢记不忘一样，有其他眼睛可以记录下一些极可能看不见的事？这样的“眼睛”指的是他们的祖先、灵魂、天上的神或他们唯一的真主。超自然之眼所注视的事物和人世间的道德规范、正义公理有牢不可分的关系。要逃避人为的律令是有可能的，但想要逃过那注视着我们且几乎无所不在的至上真理，却是不可能的。

第一张巴黎航拍图



选择去记忆或遗忘牵涉某种救赎的心理行为。被记住的事物是从虚无中救回来的。那些被遗忘的事物则已经被抛弃了。若所有的事情都无时无刻不在超自然之眼的注视中,则记忆和遗忘之间的分别就成了一种价值判断,一种公道自在人心的选择,而"感谢"也就因此变得接近于"被记住","谴责"则变成类似于"被忘记"。这种提炼于人类长久以来痛苦的时间经验,几乎在全世界每一种文化或宗教里都存在过,以各式各样的形式存在,尤其是在基督教文化中最为明显。

最初,19世纪资本主义世界世俗化的过程里,把上帝的审判给省略掉,而以"进步"为由改为历史的审判。民主和科学变成了这种审判的代理人。有一小段时期,摄影,正如之前我们所提到的,被认为是这些代理人的助手。摄影之所以拥有代表"真实"这个美名,自然要归功于这一段的历史时期。

在20世纪后半叶,历史的审判已经被所有人遗忘,除了那些无权势的平民和被剥削者之外。在这个工业化的时代,发达国家由于对过去的恐惧和对未来的盲目,丧失了可信仰的正义原则,转而成为投机主义者。这种投机心态使得所有的事物——举凡大自然、历史、苦痛、其他种族、天灾、运动、性及政治——都蔚为奇观,就像电影里的场面。相机变成工具之一,摄影这个动作变得如此习以为常,以至于一份设定好了的想象力就可以完成所有转变的工作。

> 目前我们对情况的感受大多借用相机的使用来表达。照相机的无所不在强烈地提示我们,时间是由一连串有趣的、值得拍摄的事件所组成。随之而来的是,我们可以轻易地相信:任何事情,只要一发生,无论它的本质特性如何,都应该任其有始有终,因此照片才能产生。

表演的场面造就出一种我们所期望的"永恒的现在式",换句话说,记忆

不再是不可或缺和让人期待的。随着记忆的走失，意义的连续性和判断对我们来说也同时走失了。照相机为我们卸下了记忆的负担，它像上帝一样监督着我们，同时也被我们所监督。可是，从来没有这么具讽刺味儿的上帝，为了遗忘而以相机来记录。

苏珊·桑塔格在历史上找到了这个上帝的足迹，那就是垄断资本主义。

> 资本主义社会需要一种建立在影像上的文化。它必须提供大量的娱乐，以便刺激消费，并麻醉阶级、种族和性别所造成的伤害。而且它必须搜集无限量的讯息，以便能更得心应手地开发天然资源，提升生产力、维持秩序、作战、提供就业机会给官僚们。照相机的双重能力——将现实主观化及客观化，理想地满足并加强了这两种需求。相机以先进工业化社会运作的两种主要方式来界定现实：作为一种演出（为大众）以及作为一种监督的工具（为统治者）。影像的制造同时也提供了一种管理的意识形态。社会变化已由影像的变化所取代。

桑塔格对目前照片使用的理论，引导我们去思考这样一个问题："摄影是否能有其他不同的功能？是否有另外一种摄影？"我们不能天真地回答这个问题，因为在目前还不太可能有其他的专业摄影（如果我们想到摄影师这项职业）。社会体系可以容纳任何一种照片。但是，我们若想继续和资本主义社会的文化对抗奋斗的话，应该开始去思考未来另外一种摄影应该如何进行，而这种未来的发展也正是我们目前所期盼的。

照片时常被当做制作海报、报纸与手册等印刷品的激进武器。我并不想贬低这类煽动性出版物的价值。然而，我们必须去检讨目前习以为常地使用公众照片的方式，当然不只是炮火连天、四处瞄准去批评各种不同的目标——更要改变它们的运作方法，但怎么去进行呢？

首先，我们必须回到我之前所讨论的有关照片公私两种不同的用途上。有关摄影的私人用途方面，当被拍摄的那一刹那，当时的景象就被保存记录下来，与主题人物有了一种继续的连贯意义（举例说明，若你在墙上挂一张彼得的照片，你就不太可能忘记彼得对你所代表的意义）。相对地，被公开使用的照片是从当时的环境中抽离出来，变成一种死的东西，而也正因为它是死的，所以可以自由地使用。

有史以来最著名的一次摄影展——“人类一家”（由施泰肯于1955年筹划），有来自世界各地的摄影照片，凑合起来有如一本全世界的家庭相簿。施泰肯的第六感是绝对正确的，私人照片可以当做公开展示的典范。可惜他走捷径的结果使得整个展览（倒不是每张照片都是）显得多愁善感且自我满足，因为他将现实生活里阶级分明的世界当做一个大家庭来看待。事实上，大多数人像作品都是关于痛苦的经验，而这些痛苦大多是人为造成的。

苏珊·桑塔格写道：

> 当人们第一次接触到各种极度悲惨的摄影作品时，所得到的是一种领悟，一种典型的现代领悟：负面的呈现。就我而言，我是1945年7月在圣塔·莫尼卡一家新书店中偶然看见这类型的作品，是贝尔根-贝尔森和达豪的照片。在我的视觉经验里——不论在摄影作品中或现实生活中——从未见过像这些照片那样尖锐、深刻而令人震惊的东西。虽然当时我才12岁，但这的确是我生命中的一个转折点，而我是几年之后才真正了解到那些照片所代表的意义。

照片是往事的遗物，是已发生过的事情所留下的痕迹。如果活着的人将往事扛在身上，如果过去变成那些为自己开创历史的人的一部分，那么所有的照片将需要一种活的背景环境，它们将会继续存在于时间中，而不仅是被

捕捉下来的一瞬间。摄影有可能是用来传达人类社会及政治的记忆。这样的记忆可将过去的任何影像——即使再怎么悲惨，再怎么有罪恶感——包含在自身的连续性中。如此或许可以超越摄影的公私两种用途，而“人类一家”也就可能会存在了。

伦敦北部的街头拳击
唐·麦库林摄　1960 年

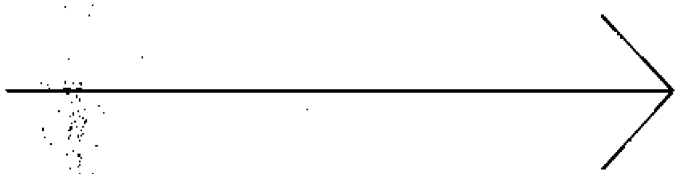
虽然我们活在这样今日这样的世界，摄影可能用来传达人类记忆，替其他任何的摄影用途指明了必需的发展方向。另类摄影的任务就是将摄影融入社会与政治的记忆，而非将摄影当做鼓励记忆退化的替代品。这项任务将会决定所拍的照片的类型以及照片的使用方式。这当然没有公式，也没有规则可循。看清了资本主义如何利用摄影，我们至少可以定出几个另类摄影的原则。

首先，对摄影家来说，这表示她或他不应该再自认为是全世界的报道者，而应该清楚知道自己只是介入被拍摄的事件中的记录者。这种分别是非常重要的。

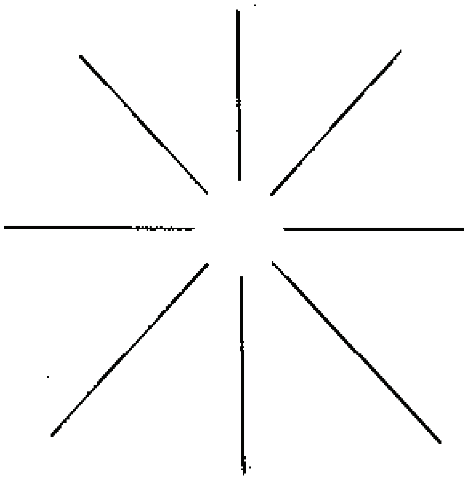
其次是这些照片之所以看起来这么富有悲剧性，这么非比寻常，是因为当我们看着它时，我们相信这些照片不是为了迎合将领们的想法，不是为了要鼓励人民的士气，也不是要用来塑造英雄形象或震撼世界报坛，它们是为了那些正在受苦的人拍摄的。照片的主题事物在具有这种真实性和完整原貌之后，即成了那些哀悼者眼中纪念那死于战争的2000万苏联人的纪念碑（见《苏联战争照片，1941—1945年》，由泰勒撰文）。这场全民战争所呈现的残忍

恐怖使得战地摄影记者（甚至检察官）都自然而然地采取了这样一种戒慎的态度。然而，在不太极端的情况下，摄影记者也可以采取相同的态度来工作。

现存的另类摄影的照片，带着我们再度回到过去景象和恢复记忆的能力，目的是要为照片建立一种背景的关联性，且是引用文字或其他照片去建立它，将它建立在一种进行式影像所构成的环境中。怎么着手呢？在正常情况下，照片是以一种直线的方式被使用——我们用照片来阐明一个论点或说明一种想法，而论点与想法的走向是：



照片也时常被重复使用，在这种情况下，照片只是重复文字所表达的东西。而记忆绝不是单线进行的。记忆以反射状来运作，也就是说大量相关的资讯全都导向同一个事情的中心。如图示：



若我们想要将照片置入生活经验、社会经验、社会记忆的脉络里，我们就必须遵循记忆的法则。我们必须为印刷下来的照片定位，以便获得令人惊

讶的确切的结论,不论是过去或现在的结论。

以下是布莱希特描写关于表演方法的一首诗，我们或许可以应用来讨论上面的情形。**即刻**这个词,我们可以用来比喻照片;而**表演**这个词,我们可以当做照片中所记录的事物之时空脉络的再创造：

所以你所应做的是让这**即刻**
站出来,不用在过程中隐藏这**即刻**的源头。
赋予你的**表演**
那种前后有序的前进感,
那种
坚持完成你已扛上肩膀的工作的态度。如此一来
你就可呈现出事情的连续性以及
你的工作流程,让观众
以客观不同的层次来体会这个“现在”,因为它
从过去来而
融入未来中,它身边围绕着很多其他的
“现在”。它不只正坐在
你这个戏院中,同时也
坐在世界里。

一些伟大的摄影作品本身的确达到这种境界。但若能为照片创造一个适当的时空脉络,则任何一张照片都可成为这样一种“现在”。通常照片愈出色,能够为它创造的时空脉络就愈完整。

这样一种时空脉络取代了真实时光中的照片——不是它原来的时间,因为那根本就无法办到——而是在一种叙述的时间中。若这叙述的时间被

社会记忆和社会行为所占用,则它就变成历史的时间。这种被建构出来的、被叙述的时间，必须要尊重人们寄希望它能够激发出它所要激发的记忆的运作过程。

要唤醒记忆中的某件事,不止一种方法,并不像一条线的终点。有许多种方法或联想物可以汇集到记忆点上,打开回忆。运用文字、比较方法和符号均可替一张冲印出来的照片创造背景情境,也就是说,各种方法和记号可以帮助我们触及回忆。在照片的四周,我们必须建立一套放射性的系统,以便我们能同时以个人的、政治的、经济的、戏剧化的、日常化的和历史的观点来欣赏摄影。

(刘惠媛　译)

作为客体的主体:摄影与人体

米歇尔·亨宁

一、导论:危机中的人体摄影

自20世纪80年代末以来，有大量的摄影实践和批评文本以人体作为中心主题。摄影史家约翰·普尔泽认为这与新的批评理论和“身体政治”的出现有关。[约翰·普尔泽:《摄影与人体》,7~10页,伦敦,1995]摄影艺术家,诸如乔·斯宾塞、辛迪·谢尔曼和安尼特·梅萨吉尔，则以摄影来挑战传统裸体画中将女性人体理想化的方式。又如,装置艺术家莫那·哈托姆和阿德里恩·皮普则把摄影运用于批判种族差异的观念。[很多专题文章和展览的目录册复制了这些以及本文提及的其他艺术家的作品。要想列出所有作品的书目是不可能的]

一些作者认为,社会危机,特别值得注意的是艾滋病的流行,使得表达身体和性的摄影政治化了。[哈尔·福斯特:《淫秽、卑鄙、创伤》,见《十月》第78卷秋季号(1996年),122~123页] 官方对艾滋病危机的反应受到一些具有鼓动性的摄影团体(如Gran Fury)和艺术家(如南·戈尔丁,他记录了疾病流行对当今社会和个体的影响)的反对。身体的魔力总是和新技术和技术知识新形式的出现相关联,这新的技术和技术知识的形式包括快速复制和传播摄影图像的途径,以及似乎为身体的整形提供彻底可能性的遗传学和医学的发展。作家克里

斯·汤斯德认为有两种不同的危机:第一个危机是身体和社会的绝望;第二个危机则与看、"摄影在文化上的用途"以及"破除媒体神话"有关,而这些又使得对摄影应如何运用于表现人体出现了相互冲突的观点。[汤斯德:《邪恶的身体:摄影与看的危机》,8页,慕尼黑和纽约,1998]

然而,人类学家卡罗勒·文西在论述摄影和美国的审查制度时,指出了有关身体、身体实践以及摄影的意义与用途的观念是如何紧密地相互关联的。与汤斯德不同,文西认为"看的危机"和"身体的危机"是紧密相关的。审查制度的实例揭示了不同利益集团在有关摄影的理解和阐释方式上的冲突。[对罗伯特·麦普勒瑟普的旅行摄影展和《完美时刻》(1989)以及对安德烈·瑟拉诺1987年的《小便的基督》的反应生动地证明了这一点]人体摄影卷入了为不同的性实践和性认同争取合法性的社会斗争,并且有关摄影的意义和用途的不同观点具有了政治上的含义。

这些斗争与摄影的历史一样久远,但是直到20世纪晚期,随着性政治和宗教原教旨主义的兴起,它们才变得活跃。与此同时,媒体的全球化和多元化以及以特殊的利益团体为目标,使得摄影对人体的表现变得前所未有的显著。在本文中,我们不仅要考虑新近的历史,而且要考虑更久远的实例,以揭示出关于和围绕身体的摄影的社会重要性。

考虑到对近来的和历史上的关于摄影的许多实践和争论的讨论,本文与其说是按照年代不如说是按照主题来编排的。不可避免的,这里会有一些重要的事件没有讨论到,例如有关儿童摄影中对残疾和争吵的表现。无论如何,本文介绍的观念和理论可以运用于更广泛的一系列实例,而不局限于本文特别提及的那些例子。

在第一部分,我们将关注摄影是如何被历史地用做"阅读"人的身体这一更远大的企图,特别涉及种族和少数民族的分类以及社会变异的描述和分析。第二部分考察的是性别和性是如何被某些照片(集中于色情的和"软

色情”的照片)进行视觉上的编码的。第三部分着力于考察照相机是如何作为对身体的一种技术性介入的，同时也通过对医学成像和先锋派摄影以及现代广告图像的思考，着力于考察照相机是如何用来表现身体和技术的关系。最后一部分则将探究对死亡和尸体的摄影描画,以及摄影与死亡紧密相关这样一个观点。

二、社会差异的具体化

19世纪末,摄影被用做对人进行分类,这是维多利亚时代的骨相学和面相学的说明和扩充。19世纪晚期,这些流行科学的成功地被描述为“译解人体的伟大企图”的一部分,在这里,外表会泄露隐藏着的奥秘,这一信念证实了根据视觉的外观将身体分类的想法的正当性,换言之,身体的外观可以被理解为泄露和表达内在特征的一系列符号和代码。骨相学和相面术,两者都诉诸根据“类型”进行分类这样一种流行的热情,并且两者都与摄影同时在19世纪40年代和50年代开始变得流行,“类型学的” 分类因其方便的概括使得城市中的许多陌生人变得亲近,从而使得城市的中产阶级人心安定。正如社会学家西美尔指出的:视觉外表在一个时期变得格外重要,这个时期,公共交流的新方式意味着社会的相遇即是最初的视觉相遇,“在19世纪的公共汽车、铁路以及有轨电车发展起来之前,人们从来没有过相互看着对方很长的时间,有时甚至长达几小时,却保持一言不发的经验”。[转引自本雅明:《波德莱尔:发达资本主义时代的抒情诗人》,38页,伦敦,1938]

简而言之，关于骨相学和相面术的普遍看法能用于消解城市生活的匿名性,并且提供了“一种快速评价处身19世纪城市中那些危险和拥挤的处所

里的陌生人品格的方式”。[阿兰·色库拉:《档案与身体》,理查·博尔顿编:《意义之争:摄影批评史》,348页,剑桥,1989]但是,这些科学并不像它们刚出现时那样无害。当骨相学和相面术使统治阶层人心安定的时候,骨相学和相面术也被用做通过摄影来控制社会的一种手段。因为摄影只向我们展示外表,摄影完全适用于骨相学和相面术的阐释,而且摄影开始成为一种日益强大的、专业化和系统化警力的一部分。

同为摄影师和理论家的阿兰·色库拉强调,那些为警察机关和监狱所拍摄的照片应该视为同时兴起的肖像摄影的同类。人们受鼓励用相面术去看肖像,因此受尊敬的市民的肖像强调了在相面术中与道德品格和公民权益相关的面部特征。警察的摄影档案也以一种相面术的规则为依据:“普通人”具有身体和社会的完美性,这种完美与罪犯的身体特征形成对照。[阿兰·色库拉:《档案与身体》,347页、354~356页]

摄影史家约翰·塔格也对有关犯罪的摄影有所论及,他通过运用法国社会历史学家米歇尔·福柯的著作来理解摄影如何被用于对人们进行“规训”。规训在福柯那里指的是监视、认证、分类、标注、分析以及纠正的过程——与旧的惩罚制度相对立,旧的惩罚制度并没有试图去理解不正常的僭越,而只是想对其进行灭绝。根据福柯的观点,在现代社会,权力分散在社会机构(包括学校、精神病院、监狱等)中,并且不知不觉地存在于日常实践中。档案的建立对规训的权力得到实施的日常方式至为重要。塔格引用了19世纪50年代到20世纪70年代的一些文章,这些文章谴责警察机构、监狱、精神病院以及法律档案对社会中的不正常者进行的摄影。刚开始,照片档案只是一大堆未经分类的、不可

弗朗西斯·加尔顿的组合人像

辨认的摄影相片，但是到了19世纪80年代，一位名叫阿尔芬·贝迪龙的法国官吏发明了标准化的警察记录和罪犯认定的技术。他的文件归档卡系统包含对犯罪细节的测量、身份记号的描述，以及两张照片的使用——正面的和侧面的——且运用的是标准化的焦距和灯光。

研究摄影的规训用途意味着思考人们是如何被表现，如何为了适合照相机而被安排，如何可能被凝视，以及如何被安置在一个对他们进行编码和分类的重要系统中。正如塔格指出的，我们可以看到：

> 一种反复的模仿，身体被隔离，狭窄的空间，对不可逆的凝视的征服，对体态、面孔和五官特征的细察，照明的清晰和焦点的明确，姓名和号码板，这些就是被重复无数次的权力的痕迹，不管摄影师是在何时准备的一次开机——在警察局的单人牢房、监狱、会诊室、家里或是学校。[塔格：《表征的重负：论摄影与历史》，85页，伦敦，1988]

源于骨相学和相面术的最引人注目的摄影技术或许应该是肖像合成术。弗朗西斯·加尔顿在19世纪80年代引入了这项技术。加尔顿开发了一种叠加多张有着共同特征和在相似情境下的人脸照片的技术。合成肖像如此被制作，能够揭示出身体的遗传特征，即天生的、生物性的表面"症候"。一开始，他只是提出这项技术在疾病诊断方面的作用，但他接着就企图把肖像合成术用于揭示不同"类型"特征的相面术，可以叠加的脸型可能会犯下同样的罪行，或者属于相同的种群。加尔顿的方法被一种种群观念所包围，他使用骨相学和相面术，依据生物学来描述社会"类型"，沿着种群的界限把社会的差异自然化了。在他的著作中，不同的文化团体或者不同的社会阶级似乎是有着明确的、可见的身体特征的不同人种。

因此，骨相学和相面术这些流行的科学，与新的摄影技术结合在一

起，制造出一种新的、重要的种族主义的社会幻象。加尔顿提出的人种分类系统后来被纳粹所利用，这恐怕并不是什么令人惊奇的事情，也正是加尔顿这位合成肖像术的先锋提出了优生学这一“科学”。优生学主张智力和道德的品质是遗传的，并且主张特定的人种优于其他人种。优生学很便利地为欧洲的殖民主义提供了一个理由，同时优生学声称阶级差异是生物学上的，它把较低的社会阶级倾向的越轨行为视为缺乏优良遗传品质的结果。

这些摄影实践并不只是局限于19世纪。例如，色库拉就把加尔顿的工作同美国艺术家南希·布尔森最近做的合成（数码）照片进行了对比，并对布尔森作品中的社会和政治含义产生了质疑。[色库拉：《档案与身体》，377 页]布尔森的作品质疑了核武器的政策，鼓吹社会福利，并对女性美的惯例进行了颠覆，但是，和骨相学一样，布尔森的作品也强调肤浅的外貌。人们还认为，布尔森运用她的方法来寻找丢失的小孩这一事实“使得合成照片的艺术返回到加尔顿起初为其设计的目的”，即为警察侦探的工作服务的目的。[然而，寻找丢失的小孩还是不同于建立罪犯的“类型”，这一点也应该被强调]

电脑制作的合成成为一种娱乐形式：“Foto Morphosis”照相亭能把两个人的面貌合成，从而制作出他们的“具有视觉真实性”的孩子。[甚至这一机械化的合成也运用了人种类型学——与你计划想要的小孩的性别相同，你也可以选择你的小孩的种族特征，可以是“亚洲的、加勒比黑人的、西班牙的、或者高加索白人的”特征]对不同特征进行合成的图像，即“合成照片”，经常被警察用来指认罪犯，并且被当做依据类型（嘴是这样的吗？）来对面部特征进行分类的根据。骨相学和相面术的一些方面今天仍然运用于对顾客进行认定和分类的市场调查，正如其在19世纪被用于描述城市中拥挤的人群中的陌生人的特征。今天的广告太精密复杂而不能简单提供“完美顾客”的视觉形象，但是它仍然经常把这些形象按“类型”进行分类。

三、欲望的对象

女性的对象化和女性影像

甚至色情影像也根据社会类型进行分类，尽管首要的不是通过相面术。在维多利亚时期的色情文学中，衣服和道具都具有象征阶级和地位的作用。这些表现社会类型的形象也体现出一定的性特征，比如说，洗衣女工。艺术史家尤西·立普顿指出，在巴黎，洗衣女工的低收入、视觉形象（洗衣店是面向大街的）以及靠饮酒来抵御洗衣房里的热度的倾向是如何使她们获得性"放纵"的名声的。[立普顿：《19世纪法国文化中的洗衣女工》，见《艺术史》第3卷，1980(3)]另外，一些维多利亚时期的色情图像则展现了中产阶级家庭环境中的女人和夫妇。

今天，色情作品的运作仍然是按公认的类型来归类对象的——这样它就使得不同的女性对于假想的异性恋男性观者来说，在性的方面显得唾手可得。并且，正如罪犯的照片把对一个人的描述还原到一系列的表征上，色情图片通过给一系列有限的表征附上特定的意义，提供了在幻想中似乎唾手可得的女人。

在20世纪七、八十年代，对女性的这种描画开始成为女权主义批评的中心。女权主义者质疑了当前合法的和非法的（如硬色情）图像之间的差别，而所谓的合法和非法则是基于裸露或性行为的明确程度。如同色情图像一样，广告和宣传图像也由于通过把女人变为男人凝视的对象（这个过程被称为对象化）的方式将女性的身体色情化而受到批判。

对象化这一概念特别适合摄影。摄影在某种意义上说就是通过将人转化为被观看的物而将其不知不觉地对象化。但是，人们也认为在日常生活中

女性已然成为被观看的对象，而男人则“占据着那个观看的地位”。据此，女性内化这种男性的观看，并认为她们是在观看自己。这种关系被批评家约翰·伯格所阐明：

男人观看女人。女人看自己被看。这不仅表明男人和女人之间的主要关系，而且还表明女人和她们自己的关系。女人的观看者在她看来该是男性；被看的女性。因此她把自己变为一个对象——并且是一种特别的视觉对象，一道风景。[约翰·伯格：《看的方式》，47页，哈蒙德斯沃斯，1972]

如果女人已经被男人的观看对象化，并且不论如何这种对象化正是摄影所要做的，那么女性的摄影图像就是被双重地“对象化”了。我们不仅要考虑照片如何把女性的身体呈现给一个男性观看者，而且要考虑这个过程如何影响到日常生活，影响到男人如何观看现实中的女人，以及女人如何观看她们自己。关于这一“影响”，对于软色情和广告的日常生活的文化对象、家庭陈设及惯常姿态都是很重要的，如女权主义者贝维利·布朗所强调的，因为这种有限的视觉上的词汇可以起到一种性幻想“捷径”的作用，并且使得日常生活“余味缭绕”。[布朗：《女性主义的一种摄影趣味：几点温和的建议》，见帕尔维·亚当斯、伊丽莎白·考维编：《妇女问题》，138~140页，伦敦，1981]在广告中，这一过程是使商品色情化的企图的一部分。

恋物癖、窥阴癖和快感

摄影理论家利用精神分析理论分析摄影图像如何把女性建构为男人观看的对象，以及观看这些图像的视觉快感是如何牵涉到权力的实施的。窥阴癖和恋物癖这两个概念是有特别的影响力的。西格蒙德·弗洛伊德对这两个

概念作过最有名的阐释，而稍近的精神分析家，特别值得注意的是雅克·拉康、米兰·克莱因和露西·伊里加雷，也发展了这两个概念。然而，我们将把注意力集中在这两个术语上，因为它们是西格蒙德·弗洛伊德原创的。

弗洛伊德主义的方法是依据观看者的主体性（这种主体性是由童年经历塑造的）来考察观看者的视觉快感的经验。这种视觉快感或者说"窥阴癖"经常被理解为通过观看他人，或是他人身体的形象引起的色情快感。当这种快感依赖于被观看者没有察觉，并且没有回望的时候，这种快感就是窥阴癖式的。窥阴癖是对象化的一种形式，弗洛伊德认为这种对象化的形式源于儿童的好奇心。将其极端化，它就变成一种强迫性的性实践。窥阴癖描述了看的一种模式，这种模式关涉权力的实施，在这一过程中，身体成为一种展示物，这种展示的目的在于他人的快感，"看"这个词被分成主动的"看者"和被动的"被看者"。某种程度上，根据媒体的本性来说，摄影要求窥阴癖式的看，那些描画诸如一次普通的秘密的活动或禁忌的活动，以及一个看起来没有注意到自己被拍摄的对象的照片是更明确的窥阴癖式的。窥阴癖这个概念不仅适用于性特征化的或色情化的图像，也适用于把殖民地人民和残疾人当做展示物来进行描述。

对摄影做弗洛伊德主义的分析的另外一个中心概念是恋物癖。在弗洛伊德的精神分析理论中，塑造主格的我的重要时刻是儿童开始注意到性别差异，并从它与母亲的那种早期的亲密关系中离开，对一些人来说，这一通向性的过程导致了性恋物癖。弗洛伊德的恋物癖定义区别于旧的恋物癖概念，根据旧的概念，某种无生命的客体具有诸如避免危险和厄运的特殊力量，并成为宗教仪式的核心。据弗洛伊德的解释，一个客体只有在它成为性欲望（通常是指男性的）的焦点时，才成为神物。男孩在看到女人的身体时会产生一种无意识的阉割恐惧，恋物癖是减轻这种焦虑的一个途径。在被称做"推拒"的过程中，恋物癖者知道但压抑住有关女人的"缺陷"（缺少一个阴

茎)的知识,并把与女人有联系的客体理想化(例如,鞋子)。

用弗洛伊德的恋物癖概念来解释视觉快感是有争议的，因为它根据的是男性阉割恐惧理论。尽管如此,思考某些摄影风格和技巧如何与对象化的客体结合起来还是有意义的。例如,电影理论家克里斯蒂安·麦茨认为,摄影作品犹如一个神物，是因为它将现实的碎片凝结起来,“切割下一段空间和时间,当周围的世界不停地变化的时候,它一直保持不变。”[麦茨:《摄影与物恋》,见《十月》第34卷秋季号,85页,1985]

同样地,根据弗洛伊德的解释,恋物癖牵涉对瞬间的凝结(这个瞬间是识别创伤之前的时刻)和对碎片的凝视,而这碎片即是与女人相联系的对象。相片能够成为一件神物，最大的原因就在于它的实体性——我们即可以触摸之,又可把玩之。“许多人随身携带的那些熟悉的照片总是明确地属于神物的范畴,这里的神物是在这个词的普遍意义上说的。”[麦茨:《摄影与物恋》,87页]

但是,或许神物理论在分析电影和摄影时变得如此重要,是因为它对说明一个问题比较有帮助，即为何视觉形象看起来如此经常地将客体对象化和碎片化,而男人的身体却通常不会这样被表现。同为电影理论家和电影制片的劳拉·穆尔维在一篇著名的论文中就运用神物理论来解释电影如何使女明星对象化。她认为,银屏上的女性角色可能使男性理论家感到不安:“作为偶像的女人为了男人的凝视和快乐而表演，作为看的主动的控制者的男人因被唤起那种最初的焦虑而感到恐惧。”[穆尔维:《视觉快感与叙事电影》,见《视觉快感及其他》,21页,伦敦,1989]

穆尔维认为男性理论家会无意识地回想起那个认识到性别差异的创伤时刻。他对此所采取的方法是通过神物来进行否认。穆尔维认为某些电影通过美的东西集结起来作为电影的场景,对女性的美施以光和影,以此作为对象,将女明星表演的角色变为神物。通过播近、打光和化妆,线性地分裂、拉平和粉饰了女人的脸 。[罗兰·巴尔特1957年便由电影对葛丽泰·嘉宝的脸的描绘观察到了

相似的特征］这被设计的形象表面上拥有的可靠的替代对象的特征，打消了由女性引起的男性理论家的恐惧。

藏在阴影中之一

杰克·迪金加摄　1971年

虽然穆尔维只是在讨论动态的电影，但我们仍然可以在对女人的脸进行描画的女性杂志上的化妆品广告中看到这类似的特点。在那里，图片中有一个空白的空间留给身体，脸部是平面化的，一点阴影都看不见，简化为安置在光滑单调的辽阔的皮肤上的几项特征。这样一来，媒介和形象就混淆了，杂志页面平滑而闪光的感觉替代了女人的皮肤。

阶级与身体表征

这些围绕女性的摄影图像的争论提出的一个有用的问题，即我们如何区分女权主义者对这些图像的政治反对和对身体通常不能见之于众的方面的肖像更为保守主义的厌恶。文化理论家劳拉·基普尼斯引用色情杂志《皮条客》作为例子。［安德烈·达沃金用《皮条客》来证明她认为处于色情文学中心地位的厌女症。基普尼斯的观点则是对达沃金这类人所采取的方法的批评，后者对色情文学的讨论完全集中在性别上］基普尼斯强调对《皮条客》的理解不仅要依据性别而且要依据阶级，因为它从根本上使"当权派"感到恼火和反感。［基普尼斯：《（男性的）欲望与（女性的）厌恶：阅读〈皮条客〉》，见劳伦斯·格罗斯伯格、凯利·尼尔森、保拉·屈奇编：《文化研究》，373~391页，伦敦，1992］

为了理解与阶级有关的反感，我们需要简要地回顾一下对身体的态度的历史。历史学家诺伯特·埃利亚斯描述了欧洲封建社会到资本主义社会的这种态度的转变。他认为，当一个新的阶级开始处于统治地位时，先前在旧

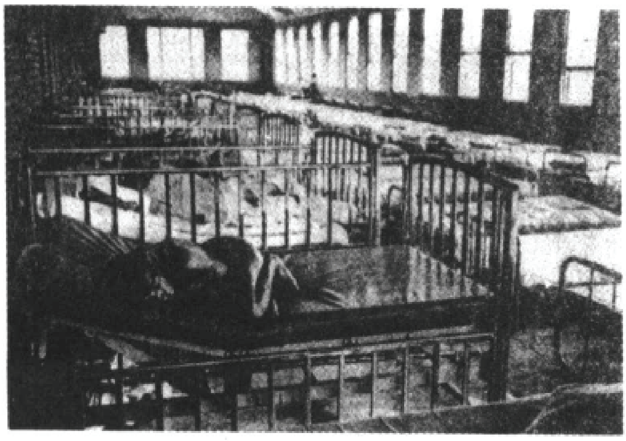
的社会秩序下流行的关于身体及其礼仪的观念就会发生变化。[埃利亚斯:《文明的进程》,第1卷,牛津,1994]

中世纪封建社会等级森严,对身体的控制是对人的控制的一种表现。但是,如俄国文学史家米哈伊·巴赫金指出的,在中世纪的狂欢节,这些等级制度就遭到破坏,身体礼仪的观念遭到嘲弄和忽视。狂欢节是合法的,在那里,身体的无节制受到赞美,在那里,公然展示着身体的下部、肛门、繁殖、饮食、排泄、性交、受孕、生育以及死亡。

巴赫金把狂欢节状态的身体称做"怪诞"的身体。在这个怪诞的世界观念中,出生和死亡循环相连,身体从集体的观点来理解,与他人的身体相联系,与世界相联系,并且不断地成长和变化。逐渐地,狂欢节时的怪诞身体被占统治地位的身体描画所取代,这集中体现于古典裸体。古典的身体是光滑的、无孔的和自足的。怪诞传统将身体表现为从出生到死亡的不断变化,并且与地球和其他身体相联系,对身体的"古典"表现则忽略了这些方面:"身体的未完成的本性被掩盖、被保密,妊娠、怀孕、诞生及死亡的痛苦几乎从来不被表现。"[巴赫金:《拉伯雷与他的世界》,29页,布鲁明顿,1984]

16世纪的商业阶级和18世纪的工业资产阶级通过责难身体控制和身体礼仪来维持他们的政治霸权。资本主义社会特别强调个人主义,严格地划分私人空间和公共空间。在现代社会,古典式的身体描画日益为公众所接受,与此同时,与低级身体及关于世界的身体的概念相关的方面则被放逐到私人的领域,被认为是恶心的和不体面的,被违法的和秘密的描绘所取代,这种描绘在"有教养

藏在阴影中之二　杰克·迪金加摄　1971年



的社会”是不宜说出口和不可见的。然而,摄影作为批量复制的出现,使得这种划分越来越难控制,使得对恶心、低级和不悦的表现变为挑战社会统治阶级的一种方式。

基普尼斯如此来理解《皮条客》。她比较了《皮条客》上的图片与《花花公子》和《Penthouse》上更雅致的图片:

> 《皮条客》上的身体是没有被浪漫化的身体——没有奶油的镜头和温和的焦点,既没有《花花公子》的微风吹过头顶的梦境般的身体,也没有《Penthouse》上那些假富裕、露出女式内衣及有性感开叉的镜头——将女性的生殖器转变为艺术的对象。这是一个身体,而不是表面或是晒黑的肤色,具有被强制的肉体性,以及不服从的粗俗性和物质性。[基普尼斯:《(男性的)欲望与(女性的)厌恶:阅读〈皮条客〉》,375 页]

但是,这一显著的“怪诞”并不必然地使得图像具有政治的激进性。狂欢节式的嘲弄和攻击的目标经常是社会外来者和那些被认为是低等的人,例如女人。要理解对一些照片的震惊或是恶心的反应,可能需要注意诸如阶级和性别这样范畴复杂的交集。中产阶级妇女对为男性观众直接表现的女性身体的反感和她们自己与那些女性的身体图像的关系,以及她们自己与她们自己的身体的关系密不可分。人们合法地限制直接表现女性身体或性行为照片的发行,以此来保护“女士们”免于看到这样的描绘,虽然电影史学家林达·威廉姆斯认为她们仍然能看到这些。这种把中产阶级妇女看做直接的性描画的(潜在)观众是一种更宽泛的意识形态,这种意识形态使得中产阶级妇女厌恶自己的身体。“女士们”被鼓励培养出以压抑和不可言说诸如月经、排泄甚至生小孩等身体经验为前提的一种精细的“女性”敏感,“因为‘受尊敬的女性’依据其自觉远离这些下流的领域而被明确地界定,她们是最最

远离那些通向‘下等身体’的、可获得的象征性表述的社会群体。”

到19世纪末，这些“象征性的表述”也把摄影包括在内。甚至今天，中产阶级妇女第一次遭遇色情杂志可能有狂欢节式的愉悦，因为她知道那是被禁止的。她不是这些图像预期的观看者，虽然她可能是幻想的对象。她对这些图像的厌恶可能与她学习到的对那些低等的身体的厌恶有关，与她知道自己被排斥时的惊恐有关(一个类似她的身体被贡献出来为了取悦读者，而与此同时她几乎不可能接近这样的表现)，还与女权主义者对色情图片的习俗把女性建构为男性性幻想的对象的愤怒有关。

反色情运动

尽管如基普尼斯所认为的，女性主义对色情文学的分析有低估阶级重要性的倾向，但是她们非常有效地注意到了色情文学经常的极端厌女症以及它在女性的从属地位中扮演的角色。20世纪80年代，反对色情图像的女权主义运动势头越来越大，例如在英国由反色情运动组织的“下架”运动。[先前，注意力都集中在文字而非图像上。女权主义者对视觉图像产生新的注意，一种解释是大多数视觉色情作品看上去是关于女人，而目的是为了男人，而文字色情作品则更多地致力于女性读者。金西研究20世纪40年代的报告认为，相比较文学而言，女性更少地被图像激起性幻想，并且这一观点现在仍具普遍性。瓦尔特·肯屈克指出，现在在美国(和英国)对色情描写的看法变化特别大，以至于“色情描写”只是指图像，特别是活动的图像]这些运动受到了激进的美国女权主义者的影响，如罗宾·摩根，她认为“色情文学是理论，而强奸则是实践”，又如安德烈·达沃金，她的名言就是：“色情文学是对女性的暴力。”达沃金对色情文学的批评很有激情，是别具风格的福音派式的，并且非常有影响力。它区别于早先女权主义的形态，早期女权主义把文本(既包括图像，也包括文字)而非社会歧视看做男性统治的中心。然而，这根据的是一种对摄影的非常狭隘的理解

方式，并且几乎没有给照片成为对女性的暴力的诱因提供任何证明。

其他一些女权主义者，如反对审查制度的女权主义组织，认为反色情运动对削弱女性享受性和色情图像的权利是一种风险。许多作家指出，"色情文学"这个范畴是误导的，我们应该注意到图像的范围以及"色情文学"对不同的观众其意义和作用大为不同，如批评家卡瑟琳·埃诺斯所指出的：

> 对于保守的女权主义者和宗教权利来说，色情文学是理论，强暴和谋杀妇女才是实践。对同性恋文化来说，他们自己的色情文学产品能够成为在异性恋文化描画中的一种自我肯定的形式，在异性恋文化中，电视上不可能出现"女同志接吻"的镜头，从而它也不会成为公众争论的焦点。[卡瑟琳·埃诺斯：《色情文化》，www. Pomegranates.com 1997/1998 年]

如以上引文所示，反色情的女权主义建立了政治集团的同盟，而政治集团通常与女权主义是对立的。左翼政党更乐于支持女权主义者的这一观点，而非其他的女权主义论争，宗教权利也认为它是可以接受的，甚至女权主义论争的流行主题，如对象化的争论，也是可接受的。然而，正如同艺术家、作家的德波拉·布赖特所认为的，右翼，特别是美国的右翼，对新出现的少数族群的团体反应激烈，并且把它们看做"敌对的团体"，例如"移民、官方援助者、待业的年轻黑人未婚妈妈以及男女同性恋者"。在20世纪70年代和80年代，美国国家资助的艺术机构比较支持社团性的艺术。右翼集团的反应就是攻击国家基金资助的摄影图像，因为这些图像涉及少数族群特别是同性恋的性行为问题。他们特别质疑了由国家艺术捐助(NEA)资助的摄影展，他们把这看做对庄重的破坏。他们认为那些可被理解为色情的、亵渎的、不敬神的图片不适于国家基金；这一般是指关于身体、身体的部分、体液及性实践的摄影描画。最臭名昭著的一次是对罗伯特·麦普勒瑟普和安德烈·瑟拉诺

的摄影展的攻击，这两个展览都是由NEA资助的，而这一攻击导致了博物馆和画廊对这些作品的（自我）审查制度，并通过了限制NEA的资助权力的法案。

摄影与同性恋欲望

尽管女权主义作家针对的是摄影在归化或强化性别等级中的作用，可基督教原教旨主义者则把一些特定种类的摄影（或者特定主题的摄影）看做对不合适的或不合法的行为或同一性的归化和认同。他们因摄影的直接性而把特别的权利归之于摄影，倾向于把摄影当做现实的直接反映，并能以某种方式引起变态行为。卡罗勒·文西指出，由于通过把摄影作品重新语境化来改变摄影作品的意义是很容易的，因此竞选者能通过把例如赤裸的婴儿或者性施虐狂这样去语境化的图像揭露给不熟悉的观众而获得支持。

新右翼反对的正是性“变态”形式的可见性——特别是同性恋的性行为，他们的目的是通过合法的方式压制这种可见性。20世纪50年代，把早期美国理想化的保守主义倾向部分是基于这样一个信念，即诉诸这种变态欲望的图片是新近才有的现象。

20世纪50年代，男同性恋和女同性恋几乎无法获得表现同性恋性行为的图像或是媒介，并且那些可以看到的描画通常是消极的，虽然以上的是事实，仍有一些作家证明说，同性恋欲望应归因于特定的图像和文本，不过这是通过高级编码的方式避开审查制度。艺术史家伊曼纽尔·科佩尔解释了美国50年代的“色情”杂志是如何通过指向古典作品来证明男性读者的兴趣的合法性，这些杂志起初是为男性读者描画强健的、肌肉发达的男性身体的摄影杂志。[科佩尔：《充分展示：摄影中的男裸体》，100~101页，伦敦，1990]这些古典指向以双重方式发挥效果，通过强调图像的感觉（而非爱欲）本性使其合法化，同时利

用古希腊艺术和文化的同性恋性联想，作为编码的指向来影响读者。

然而，艺术史家加文·布特认为，20世纪50年代备受压抑的美国文化意谓着阅读是无力的，它依赖读者自己的同性恋欲望的内涵和联想。图像的被深度编码的本性与其说是繁荣的"同性恋"身份的证明，不如说是当时的那种欲望不合法的和无言的本性的证明。[布特：《处于终点的男人：1948—1965年美国艺术中性主题的兴衰》，未定稿，280页，1998]。裸体照片不仅指向古典艺术，还包含了特定的"同性恋"图像。照相室的道具的使用强调了图像的人为特性，消除了使照片看上去自然的任何企图。另外，模特儿摆的姿势并不是对古典姿势的精确复制，而是强调图像自身的技巧的"低级趣味"。模特儿们展现自己"纤细的臀部，芭蕾舞演员式的腿"发育完好的体形，他们那发育完好的身体也会引起同性恋的联想。这些图像出现于20世纪70年代，那时男性同性恋的身份变得公开了，并且建立了特别的同性恋文化。

20世纪80年代，一种新的性政治部分地针对政府的有关HIV和AIDS的政策发展起来，它们抵制早先的男女同性恋者想要在现状内被接受的企图，取而代之，它们通过复活和改变"同性恋"这个范畴，对主流的"正常"与"变态"的对立结构提出挑战。同性恋行为者要求公共的可见性，并直面社会的不可见性和社会压制的历史，以实际行为对抗社会对"变态"和"异常"的规制。

这一新的性政治的一部分就是重新评价易装行为，后者是20世纪工人阶级"男性角色/女性角色"女同性恋文化的重要组成部分。先前，这被女权主义的女同性恋者当做压迫的标志，当做旧的同性恋"倒错"理论（在那里，女同性恋者被看做"男性化"的女人）的强化而被摒弃。同性恋政治对这一历史有不同的观点，有人因易装行为削弱了固有的性别角色的基础而对其大加赞美。同时，女同性恋摄影师通过制作女同性恋的色情作品对反色情的女权主义提出了挑战，这些女同性恋的色情作品包括性虐待狂与受虐狂图片，以及强调角色模仿和奇装异服的同性恋照片，质疑了性别的固定性和自然性。

案例分析:西西里娜

在前面,我概述了关于表现人体的摄影的许多不同观点和理论。在此我们运用一个案例分析,来探究这些普遍的观点是如何适用于特殊的图像:这是匈牙利—意大利的“色情明星”爱娜·斯塔勒——以《西西里娜》而著名——的一张照片。

在前面,我考察了色情图片是如何运用道具和背景来对身体按社会类型进行分类的。这一倾向冲击了人们的日常生活,因为这一类型学被用于真实的人:例如,影响到男人怎么看女人,女人怎么看自己。但是施奇拍的《西西里娜》这幅照片表明,摄影不一定要使用这些词汇而在色情工业中“起作用”。照片中的道具有:(画上去的)肥皂泡、金色的马甲、一只鹅,以及一截古典的断柱——并没有加上可辨识的日常生活情景,也无法辨认出阶级和社会地位的能指。唯一明确的含义是有关神话的,由那只鹅(以及由于金色而产生的神话含义)表征出来。西西里娜自己明确地被置于幻象的地位,而不属于现实社会的类型或“邻家女孩”。

20世纪50年代,英国文化研究的创始人之一理查·霍伽特指出,彩色的色情图片缺乏现实性。他在他认为是英国工人阶级文化美国化和去政治化的一个组成部分的新《彩印图文》杂志上发表评论说:

> 所有的事物都被剥去外衣而变成一个视觉暗示的有限序列——你能想象出这些被优美地包装的人物身上会有麝香的体味、非人工的杂乱的头发、不平坦的皮肤质地、胳膊和腿上的汗毛以及上嘴唇上的汗珠吗?[霍伽特:《文字的用途》,191页,哈蒙德斯沃斯,1959]

霍伽特继而暗示,缺乏现实性可能会助长“性不道德”。[“这些有可能在年轻

人中助长性不道德吗？我觉得很难想象它们与异性恋之间的联系。它们可能会助长手淫，它们可能会以象征的方式激发那种未知的性反应"(191~192页)]他的观点与20世纪80年代的右翼反色情运动者的观点形成有趣的对照，那些人把摄影看做现实情境直接的、几乎没有中介的反映。

事实上，霍伽特的描述可能适用于《西西里娜》的照片，她的照片缺乏影子和三维空间。正如以上所指出，这种平面化在女人的照片中特别普遍，它使得观看一个被描画的人的愉悦与图片提供的视觉和触觉的愉悦不可分。它把照片变为恋物癖的替代物，缓和了男性身体显示出来的恐惧。同样的视觉特性制造出了巴赫金形容为古典身体的那类东西。古典的身体为了某种理想化的常态而压制或者说隐藏真实存在的某些方面。如基普尼斯所强调的，更"值得尊重的"软色情杂志，如《花花公子》趋向于光滑、无瑕的古典身体。施奇和斯塔勒把这推向了极端，因此甚至在更为明晰的影像中，《西西里娜》的身体根本上是非肉体性的，是皮肤无调的扩展，并且经常缺乏体毛。

然而，在《花花公子》上传播的那些更典型的照片是自然主义的，换句话说，通过运用"日常"情境和背景，企图被当做事实而通过审查。相反，《西西里娜》的图像在她的职业的过程中变得越来越反自然主义。早期的摄影作品中，她摆的是传统的色情姿势，蜜金色的头发，几乎不化妆，而到了20世纪80年代中期，她留了一头白金色的头发，涂了闪亮的眼影、猩红的唇膏和淡蓝的睫毛膏，摆姿势的时候会使用一些越来越奇异的道具，并且在后面摆上一块彩色的背景。可以把斯塔勒和施奇的方式和他们支持参选的激进党的策略做一个对比。这一少数党通过从内部瓦解国会实现了他们的政治目的，其戏谑的幽默态度与执政党的严肃性形成对比。相同的，这些摄影作品继续并夸大了诸如缺乏深度的角度以及运用道具等现有的趋势，可以认为是瓦解了软色情的自然主义。

把这一明确的"舞台"特性与对技巧(这一技巧刻画了前文讨论的20世

纪50年代的人体摄影的特征)的强调,同近来的"同性恋"照片中对照相室摄影以及角色扮演的运用作对比将会很有意思。虽然西西里娜的照片与德尔·拉格雷斯·沃尔卡诺的作品几乎没有共同之处,但是色彩的运用、着色的表面以及风格和背景戏谑的引用类似于法国摄影师皮埃尔和吉勒斯。这些特征应该依据"同性恋"来理解,同性恋的特征是通过幽默的技巧和浮华的描绘。但是同性恋摄影被定义为一种"同性恋美学",如果适用于异性恋文化的话,就丧失了它在政治意义上的重要性。因此,施奇拍的《西西里娜》的照片的视觉风格可以理解为一种被异性恋占据的同性恋美学。然而,那些相同的特性可以依据"媚俗"来理解。媚俗起初是一个贬义词,用于指那些廉价、俗气、情绪化或者粗俗的流行文化。最近人们才对这一术语有了别的联想,因此媚俗的品位也指受过教育的中产阶级对通常摒弃为"低等"文化的对象和图像的那种会意的、反讽的偏好。《西西里娜》的照片作为明信片和海报具有广泛的适用性,这可以看做20世纪70年代软色情通过反讽开始有能力恢复自身的名誉和地位的证据,软色情在70年代末和80年代初被看做流行文化最低等和最不可救药的形式。

四、科技的身体

作为机械眼的照相机

近来的作家既依据被描画的身体,又依据它与观众身体以及摄影师身体的关系,来思考摄影。他们提出,不应该依据一个个别的、位于中心的和空洞的"凝视"来考察摄影,而应该将其理解为一种新的视觉实践的一部分,这

种视觉实践假设了一个具体化的观看者。乔纳森·克雷利把摄影置于19世纪一系列流行的制造运动和深度幻象的玩具和发明这样一个语境中。正如林达·威廉姆斯所指出的，人们喜爱早期的电影放映机和立体声电影这类发明，正是因为这些发明"欺骗了眼睛"，而且因为它们提供给身体的触觉以感觉，因为观看者通过手持机械的目镜，或转动把手参与到这些发明中。[威廉姆斯强调在与身体的关系中理解摄影对色情图像至关重要，因为观看者不仅通过触摸机器（通过机器，观看者进行观察，或者成为纸片上的图像），还抚摩自己的身体来将自身参与其中]

早期科学方面对摄影的运用让我们明白摄影对理解人体的重要性。在19世纪80年代，法国科学家爱丁纳—朱丽·麦雷使用摄影来探究人和动物的生理结构。正如摄影史家马塔·布劳恩所说，麦雷发明了用来研究人和动物运动的特殊照相机和摄影技术。他同时代的美国艺术家爱德维德·穆布里奇做了相似的实验。他在1878年发表的动态的马的照片引起了轰动，因为这些照片第一次展现了马跑动的方式，它的跑动方式与以前经常描述的不同。

通过照片，麦雷和穆布里奇得以观察人眼所不能察觉的事物。20世纪早期，许多作家、摄影师以及电影制片就开始注意到摄影技术拓展人眼的功能的能力。20世纪二、三十年代，照相机（包括固定的和移动的）被认为是一种机械眼。正如苏联电影制片德泽伽·维托夫所说的：

> 我是一只眼睛。机械眼。我，也就是机械，将展现给您一个只有我才能看到的世界。今天甚至直到永远，我把自己从人的有限性中解放出来……我的道路通向创造出一种对世界的新的知觉。从而我用一种新的方式解释您未知的世界。[转引自伯格：《看的方式》，7页]

同为文学批评家和哲学家的本雅明，也对摄影和电影拓展人眼所能观

察的领域的能力作了评论。在本雅明看来，这是它们乌托邦式的、解放潜能的一部分，通过使人们能够用一种新的方式来观看世界，摄影提供给人们对他们日常生活提出质疑的可能性，并最终改变他们的日常生活。[本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，229~230 页，伦敦，1973]

随着诸如X光线照相术（放射线照相术）、超声波和磁共振的非摄影图像这样的媒体以及诸如能透过身体拍摄交叉的截面或片段的X线断层摄影术这样的新技术的出现，今天，照相机改变了我们看世界的方式这个观点甚至更为恰当。加上显微照相，这些技术使得我们能够看到用裸眼观察不到的身体的某些方面。

因此照相机是摄影师身体的扩展，是一种弥补术，但是它也使得人眼有被替代和置换的危险，它发生在观看者和被观看者之间，并且“根据它自身的条件塑造现实”。通过照相机来观看的经历和摄影实践的习惯影响了我们观看的方式。因此，照相机可以被理解为众多“修补术”机械（包括电话和电脑）中的一员，我们把这些机械当做我们自己的身体的延伸，但这些机械也改变了我们身体参与这个世界的方式。通过照相机观看与不通过它观看是不同的，自从有了摄影以来，观看成了一种改变了的实践。

在码头　安德列·克泰斯摄

照相机也影响到我们评价自己的视觉判断力的方式：文化理论家里萨·卡特赖特认为，既然由机械制作的资料被认为似乎是比医

生和技师的观察更具权威性，作为机械，摄影和电影放映“排挤或者说取代了感官的洞察力”。[卡特赖特：《身体扫描：医学的视觉文化追述》，34页，明尼阿波利斯，1995]

照相机的出现改变了场景，它介入事实。摄影和其他图像技术的医学运用展现了它是如何介入被拍摄对象的身体的，19世纪的外科手术把摄影和电影放映活体解剖结合起来，如1898年的关于狗的心跳的影片。[卡特赖特：《身体扫描：医学的视觉文化追述》，20页]另外一些医用图像技术对身体产生了意外的作用，导致了肿瘤和癌症（特别值得一提的是X光照相术）。

尽管介入很少是极端的，但摄影和非摄影的图像技术还是在表现身体的过程中积极地改变了身体。甚至麦雷对运动中的身体的研究也介入了被表现的身体中。麦雷企图从照片上移除所有与身体的运动无关的身体特征，即相面先生最渴望记录的所有“可辨认的”符号。通过他的摄影技术，“麦雷有效地重新组织了身体，使身体表达了自己的身份，而这种身份作为一种对象顺从于当前的和长期的规则。”[卡特赖特：《身体扫描：医学的视觉文化追述》，36页]

麦雷还卷入了“关于工作的科学”中，这是美国人弗雷德里克·温斯罗·泰勒的“科学管理”技术的欧洲等价物。从1911年起，泰勒的追随者弗朗克·吉尔布斯就开始在工作中运用麦雷的连续照相技术去分解、分析和重组人的运动。从对人体的分析和分类（如在相面术中）转变到对人体的矫正和改造——这个过程米歇尔·福柯有所描述——构成了现代社会的权力实施中彻底的转变。

作为机械的身体

麦雷和吉尔布斯的摄影和电影属于那种把人体理解为机械的摄影（包括工业摄影、商业摄影、医用摄影以及艺术摄影）。这种把身体当做机械的理解，依赖于一种理想化和乌托邦式的、有关效率的、平稳运作的机械的观

念，这种观念忽视了特定的机械是如何损伤到人体的（例如，在工厂以及战争中）。

在流行文化中，女性气质的传统观念与经过规训的、机械似的身体的新图像别扭地混合，告示了对女性的表现。在20世纪20年代的德国，女性杂志自发地展现站在车旁的女飞行员和女名人，与此同时，广告图片则把女人描画为机器人似的人体模型。

先锋艺术家既运用新的摄影技术来赞美技术，又用它来批评技术。在20世纪30年代末，这种观念的政治支柱变得显而易见，因为纳粹意识形态信奉这种机械的身体观念。这使得从古希腊艺术而来的古典完美主义观念和19世纪相面术的激进的分类法，以及福特主义/泰勒主义的完美的、机器似的、高效率的、统一的工人的观念相结合起来。理想的男性身体是独立的、强健的、披甲的机器。

一些前卫摄影挑战了把身体当做机械的图片，这些图片受到把男性身体看做规训好的战斗机器的泰勒主义和纳粹的偏爱。艺术史家赫尔·福斯特说明了汉斯·贝尔默关于肢解和损伤的玩偶的超现实主义摄影（这可以理解为是极度的厌女症和恋童癖）是如何在历史的语境中产生不同的含义。贝尔默的由修复的肢体组成的扭曲的人体摄影，既是对法西斯的军国主义野心和法西斯主义者关于身体的（激进的）纯净性的观点的一种谴责，同时又是对技术战争造成的现实的伤害的提示。［福斯特：《强迫性的美》，114~120页，剑桥，1993］

技术和身体之间的关系继续被矛盾地、别扭地表现着。在1998年 Saab9-3型车的一个广告中，摄影/数码剪辑把车座位和人的躯干混合在一起，让人想起前卫艺术家运用的蒙太奇照片。然而，前卫蒙太奇依据的是将身体和机器零件不协调的、暴力地并置。在这里，座椅和人体无缝隙地混合使人联想到从人到技术的无痛苦的转换。座位看上去比人的躯干更人性，座椅的头靠

是人头的模样，并且有皱纹，而躯干则是无性别的，没有头发，也没有什么不规则的地方，整个躯体显得优雅从容，像模型一样光滑。头部缺失，但不是被切断的。相比较而言，脖子小心谨慎地消失在阴影中。这样，广告就将技术人性化了，把技术和身体的混合表现为合人心意，并且绝对的安全。并且其文字说明也肯定了这一点："实际上，你会觉得自己如同车本身的一部分。在臀部处连接，就像它本来那样。"

这则广告的任务就是描画身体和机器的混合，但是并没有提示我们发生在撞车事件中的肉体和金属的剧烈撞击。要是这样做，必定会破坏广告提倡的技术无害的思维方式，并会使得这张图片成为对死亡的令人不安的联想。

五、摄影与死亡

在摄影发明之前，对死亡的表现在绘画中就非常普遍，然后在早期的摄影中，特别是英语国家中，人们常常以为对死去的亲友的摄影实践会被制止。人类学家杰·鲁比驳斥了这一观点，他指出，这种实践在现在的美国仍然存在，但被看做不体面的，或者是高度隐私的，几乎不被谈论，并且这类摄影图片几乎从来不公开展出[鲁比：《保护影子：美国的摄影与死亡》，161页，剑桥，1995]。死亡属于中世纪狂欢节公然表现的方面，但在现代越来越被驱逐到私人领域。

鲁比的研究指出，19世纪的摄影师经常受委托为死后拍摄照片，这并不必然意味着他们的文化对待死亡比我们更洒脱。在早期的死后摄影中，人们作出了巨大的努力把尸体表现为熟睡的，这与葬礼的习俗和把死亡当做深

度睡眠的文化表现(现在的"长眠礼堂"中仍然存在的观点)是相适应的。[鲁比:《保护影子:美国的摄影与死亡》,63~72页]

虽然如此,直到19世纪80年代,死亡摄影才成为被公开接受的习俗,尸体的照片在美国家庭中公开展出,并且有专业的摄影工作室为这项服务做广告。这暗示了对摄影的态度的变化,也暗示了对待死亡的观念和习俗的变化。起初,尸体摄影的作用在于保存肖像。对很多失去了亲人的人来说,摄影仍然起着这一作用,但是围绕着死亡摄影的一种新的不安情绪在公众当中滋长开来。

摄影因为其对象化的能力与死亡相关联——苏珊·桑塔格对此有所说明:"所有的照片都是memento mori(死的象征)。摄影是参与到另一个人(或物)的有限性、缺陷和易变性中去,通过精确地拦截一个时间的片段,并把它凝固下来,所有的摄影见证了时间的无情流逝。"[桑塔格:《论摄影》,15页,哈蒙德斯沃斯,1977]

使摄影作品变成圣物——它的凝固和静默,它的凝固过去时刻的能力——的东西也就是把它与死亡相关联的东西。对死后摄影的流行态度可能也是20世纪把摄影当做现实的反映加以接受这一倾向的结果。罗兰·巴尔特强调我们对尸体摄影的恐惧与我们的摄影现实主义的信仰有关。根据巴尔特的观点,由于我们总是混淆事实与生活,尸体照片看上去似乎表明"尸体是活的,作为尸体:它是死物的活的图像";换句话说,尸体在它遭遇照相机的那一刻看上去似乎是活的。[巴尔特:《明室》,78页] 摄影使得生命静止和凝固,被拍摄的活人可能后来会死掉,但是他的形象在照片中被保存了下来,而被拍摄的尸体是恐怖的,因为它也被给予了同样的"不朽性"。在巴尔特看来,摄影"在试图保存生命的时候制造了死亡"。[巴尔特:《明室》,92页]

虽然现今的商业摄影工作室不再拍摄尸体,可许多艺术摄影家还在继续这项事业——特别值得一提的是安德烈·瑟拉诺和苏·福克斯。苏·福克斯

的停尸房摄影可能看上去比瑟拉诺的摄影更"恐怖"，因为他们的纪实风格的作品有如巴尔特所指出的效果，使死人看起来像活的。福克斯把尸体剥去面具，像肉一样加以切割来进行描画，而瑟拉诺的摄影则继承了把死亡看做睡眠的维多利亚传统，包括一些生动的细节，如袜子的弹性留在孩子身上的印记。虽然这是一种现实主义，但这些照片也是高度舞台化和去语境化的，只有标题能表明它们是在停尸房拍摄的。瑟拉诺的停尸房系列在净化的古典布局和照片的华丽色彩的吸引力方面与他的描画体液的系列（包括著名也是臭名昭著的《小便的基督》）相类似，这种净化的古典布局和照片的华丽色彩的吸引力与由被描画的身体的"异常"方面产生的恐怖和恶心构成了强烈的对比。

六、小结

艺术史家肯尼斯·克拉克在他的对裸体像的经典研究中声称，摄影与现实的关系意味着古典主义裸体画像的理想原则永远也达不到，照片中的身体虽然被理想化，但永远还是一个特别的身体，一个真实的、裸露的人。[克拉克:《裸体》,4页,哈蒙德斯沃斯,1956]

正如本文中的例子所表明的，在人体摄影方面的运动和冲突都依赖于摄影与现实以及摄影被理解为现实的反映的程度之间的关系。但是，摄影是把个体建构为社会对象的一种方式，这一点仍然是清楚的，医学、管制以及科学研究中对摄影的运用表明了摄影是如何参与到对人体的规训中去的。照片通过其表现人体的方式而为人体建构出不同的意义，一些摄影可能遵循和复制关于性、种族，以及什么是人、什么是男人、什么是女人的主流观

念，而同时，另外一些则驳斥这些观念。然而，这些意义并没有同特定的方法、技术或风格稳固地依附在一起；相反，关于人体摄影特定的方式的意义随着它的语境而变化。例如，弗朗西斯·加尔顿、南希·布尔森的合成照相，以及那些由照相亭制作的照片都依据于把人"类型化"，但是都服务于不同的社会目的。同样地，健壮的男性身体和古典美学既可以与编码的同性恋联系在一起（20世纪50年代美国的人体杂志），又可以与法西斯文化对同性恋的深刻厌恶联系起来。在所有的例子中，摄影并不仅是简单地言说"身体"，而是有关特定的身体、有关社会群体和社会群体之间的权力关系的言说。

（卢奇　译）

电子影像时代的摄影

马丁·李斯特

一、导论

过去十余年里，传统的机械、化学摄影过程，已经因数码相机、扫描仪、专业的影像处理软件，以及新的在线影像数字储存、传送、展示方法的使用，在其形式大大扩展了。随着新影像技术的最初影响，到20世纪80年代末，不断有人提出摄影的消亡是指日可待的事。这是一种不成熟的错误的看法，也是一种典型的担忧，即担心在传统的媒体从业者中，会产生剧烈的技术变革。这种担忧可以说正是19世纪的艺术家们对摄影担忧的回声。事实上，新技术对摄影实践产生方方面面的影响，既微妙又复杂，这犹如摄影对石板复制艺术的影响一样，不会导致旧有东西的消亡。

对许多摄影师来说，新的数字技术和程序现在已是他们进行后期制作必不可少的一部分，它们已经模糊了传统专业领域的界限，尤其是模糊了摄影与印刷、图形设计、编辑工作，以及静止和活动的影像生产之间的界限。对其他人来说，数字技术不过就是取代了模拟技术而已：数码相机取代了光学镜头，光碟取代了电影，电脑和软件的使用扩大了暗室和光学放大镜的功能。然而，相机镜头拍摄的影像，虽然来自外部世界，可最终总要转化为某页

印刷品上的东西，这种状况显然跟以前一样，并且也一样富有文化上的重要意义。这是一个涉及两方面的过程，而这两方面都是数字的、电子的、交互的，并且不断需要通过远程通信系统交换工作，并以此作为扩散和展示影像的手段。

不管它们多么引人注目，这些技术变革仅仅只是摄影史上许多此类变革中最新的一些，与之相伴的、传统的化学摄影方法仍在沿用。不过，它是在新近充分展开了的可能性的背景下，在其作为一种历史形式开始呈现出新的同一性的过程中继续沿用的。好比以前的平版印刷术和绘画（它们已被摄影所取代），"纯粹的"摄影已越发成为一项专业的、具有独特的美学意味的活动，而不仅仅像20世纪大多数时候所呈现的那样。它是影像制作无所不在的、理所当然的、文化上居于主导的手段。就像摄影时代的绘画，电视、视频时代的电影和照相机，网络时代的电话一样，旧的形式仍在延续，但却根据新形式重新调整了自己的位置。正是因为这些原因，我们需要思考电子影像时代的摄影。

过去十几年，关于摄影和新的数字影像技术之间关系的重新定位问题，争论异常激烈。也正是在努力把握和理解这一进程的实质及其文化上的重要意义的过程中，新的观点和理论不断催生出来。本文旨在概述并讨论新技术对于摄影实践的影响以及随之而来的争论中所提出来的尖锐问题。

我们首先要看一下这样一个观点，即认为数字技术对摄影的实际影响始于20世纪90年代初。接着，要探讨一下随之而来的有关这些实际的技术变革的文化意义的争论。首先，要考察这样一种观念，即新的影像技术的诞生引发了视觉文化的新时代。其次，要考察与之不同的声音。这些不同的声音来自于这样的批评家们：他们强调贯穿技术变革的文化延续因素，强调社会和文化使用的延续性对于摄影和数字技术来说都是共同的；再次，我们还将概述所谓数字技术将颠覆我们已有的、关于摄影尤其是纪实和新闻

摄影的特有的真实价值这一信念的争论；最后，我们还要把前面讨论过的某些观点置于一种更广阔的历史背景中，即20世纪末资本主义社会从现代性转向后现代性，尤其是以美学和文化形式表述的现代主义转向后现代主义的语境。

摄影影像

1991年，在伦敦的摄影家美术馆，举办了一场名为"摄影影像：电脑时代的摄影"的展览。在展品目录里，举办者这样说道：

> 至少，很长一段时间我们还是有可能将摄影定义为一种涉及光学、感光材料及用这种感光材料制作出版物或幻灯片的化学过程。然而今天，这一定义可能会改变。技术上的革新……正在将摄影从以前的化学基础转变为电子学……毫不夸张地说，这种新技术的到来正在改变着我们过去所熟知的摄影的本质。[波德、沃姆贝尔：《导论：在新的光影中》，见沃姆贝尔编：《摄影影像：计算机时代的摄影》，伦敦，1991]

作者们直接将那一进程置于技术发展的中心，即把电脑运用于摄影和视频的数字化。在他们的目录前言中，他们开始思考将摄影编码为"电子信息单元"的实际意义。然而，他们强调，比起新技术改变影像如何被生产、传播和使用的能力，这一改变是如何产生的更为重要。"这些新技术最深远的影响，可能是它们对早已存在于传统的观察和思考方式核心的范畴和假设所构成的挑战"[沃姆贝尔编：《摄影影像：计算机时代的摄影》，5页，伦敦，1991]。他们看到的主要挑战如下：首先，随着新的日益没有漏洞的编辑和改变影像方式的到来，我们传统上所固有的"照相机永不撒谎"的信念将会打上问号。他们会

问，当摄影影像的真实性不被人们接受时，谁经得起这一打击？另一方面，他们也看到一种完全不同的富有创造性的观点，即认为这些新的电子影像制作形式，为艺术家和摄影师们提供了表现这一变化的视觉和文化面貌的新方式。其他的目录撰稿人，提出了使用新影像和信息网络监控欧洲黑人人口的政治问题，以及究竟是什么动力和想法驱使我们对新影像技术进行投资的问题。[罗宾斯：《走进影像：视觉技术与视觉文化》，见沃姆贝尔编：《摄影影像：计算机时代的摄影》，伦敦，1991]

在《摄影影像》里，我们看到了人们在早期阶段对于技术变化所做的复杂的、甚至矛盾和尖锐的回应，这些早期阶段在随后的争辩和思考中已然过去。这些回应的核心，就是警告摄影的一些重要的传统价值和用途极有可能逐渐遭到破坏，而与此同时，在这个飞速变化着的世界，新的视界正在向影像制作展现。还有一种观念认为新技术提出了有关权力和政治的问题，因此我们应该努力去寻找我们为什么与如何来发展这些技术的答案。

初论数字影像

我们在看什么？

有些影像因其电子的传输方式而成为可见的，比如把一个“摄影”影像分解为水平的排列（一种“视像效果”）。这些图像现在暗示着颗粒状黑白新闻照片曾经隐含的那种直接性和真实性。相比之下，快速冲洗的、全彩的或广告摄影就不具备这些特征。几乎同样地，以电子手段进行静态影像之间的“转换”乃是多媒体制作软件如Macromedia Director的一个特征，并已迅速成为惯例。随着显示屏上的影像以模拟光粒的样子闪烁不定，“摄影”成为所指物。

然而，在绝大多数时候，纯摄影照片和经过数字处理的照片之间的关

键区别在于它们的制作和转换方式的不同，而不仅仅在于它们表面上的差异。因此，在思考“前”和“后”电子“摄影”时，我们面对的常常并不是影像本身明显可见的差异，这其实是因为新影像技术以日益不易察觉的方式记录、传送、仿造和模拟摄影影像能力的缘故(就数码相机而言)。正是这一因素导致了大量摄影领域的争论，尤其是在纪实摄影和新闻摄影领域，更是如此。

同样地，就数字化对档案影像、美术图书馆和影像银行的影响而言，问题就在于看上去仍是摄影照片而实际上已被储存在非物质的、可延展的数字形式中的影像的获得、传播和使用。

“照片”与“照片性的影像”

在日益增多的有关照片和新影像技术的批评文献里，提出了两类相关的问题。到底提出哪类问题，取决于批评者对于摄影的兴趣。一类问题更像广义的哲学问题，它们是关于视觉影像的认识论和本体论地位的。认识论问题追问的是：数字影像相比于摄影影像，它们提供给我们什么样的知识？怎样提供？本体论问题则追问：随着影像被编码为电子信息，影像的本质到底是什么，或者现在正变成什么？它还追问：影像是以什么形式或材料编码为电子信息的，它现在存在于哪里？

在其他时候，这些问题呈现为不同的形态。传统上，人们主要把影像理解为是代表并依赖于真实世界的客观事物的。它们再现这些客观事物，就摄影而言，摄影影像产生于这些客观事物。随着电子和数字技术应用于影像制作，我们还能将我们生存于其间的“影像世界”继续理解为是再现它之外的先在的现实世界吗？它已变成了一个真正自治的幻象王国了吗？它正有效地挑战着摄影是反映客观事物的老观点吗？影像将具有什么样的力量？影像的力量是通过生产和传播的新方式增强了呢，还是正在被贬低？影像将产生什

么样的影响？并置于谁的控制之下？

后面的这些问题更直接地把我们引到一个主要的问题，这个问题需要更为历史的和社会学的方法来解决。我们现在的发展是怎样与早些的“机械复制时代”关联的？在那个时代，照片影像是非常重要的。数字影像和其他的新的通信技术的使用正带来大众复制时代的进一步扩展和增强吗？如果确实如此，我们看到更多的此类情况吗？我们正在连续的、更大的过程中看到不同和改变吗？或者新的数字和电子文化与摄影文化有着本质的不同吗？一种新的语言和新的观看事物的方式出现了吗？已建立起来的媒体和艺术建制还有效吗？或者说便于交流和产生创造力的新的网络和机会正在向我们敞开吗？

这两类问题——哲学的和社会—历史的问题，也可以说是产生于对摄影的不同思考方式：一方面，人们主要对理解数字技术对于原先的化学摄影的特殊性能有何影响这问题感兴趣（原先的化学摄影是一种细腻的网格状影印或“即时拍”个人快照）；另一方面，也有人强调新技术对于“大众复制”和“大众”文化这些更具通用性质的摄影影像具有更宽广的意义。

这后一种影像文化是建立在最原初形式的摄影基础之上的，这些原初形式已被其他书写的、影印的技术所改进，成为一系列其他媒体形式，比如报纸、杂志、书籍、招贴画、教育和公众宣传材料的关键因素。“摄影影像”这一术语，经常被用于特指上述广大的领域，同时它也是电影和摄影影像的组成部分（当然我们还得小心地记住其他诸如时间、情节和有关的各种各样的场所等因素）。最后，稍作延伸，这一术语还包括视频影像，这些视频影像虽然已被定义为是电磁性的影像，但却具有一些化学摄影过程中基于镜头的和模拟的特征。

二、"后摄影"时代?

随着"后摄影时代"这个术语的采用,对于新影像技术的认识就有了一种更具历史的、开创新纪元的维度。虽然这个术语最早出现于《摄影影像》[沃姆贝尔编:《摄影影像:计算机时代的摄影》,150页],但它的流行则是由于威廉·米切尔的一本书名就叫《后摄影时代》的书。

米切尔将数字影像技术的出现视为众多我们称之为"新技术突然结晶的历史时刻之一"。这种新技术的"突然结晶"为我们提供了新的社会文化实践形式的核心，标志着一个新的艺术探索时代的开始。[威廉·米切尔:《重构的眼睛:后摄影时代的视觉真理》,20页,剑桥,MIT出版社,1992]在米切尔看来,20世纪90年代，我们终于看到了电脑在影像制作中有效而广泛地运用,这种历史时刻好比19世纪30年代影像自身具有革命性意义的诞生。

同样引人注目的观点是,艺术史家乔纳森·克雷里认为,在十年多的时间里,大量计算机制图技术的飞速发展,导致了对于思维图像本质认识的改变，这种改变可能比导致中世纪的影像区别于文艺复兴时期的透视法的那场改变要更为复杂。[乔纳森·克雷里:《观察者的技术:论19世纪的视象与现代性》,第1页,剑桥,MIT出版社,1993]尽管克雷里本人也质疑中世纪和文艺复兴时期之间那场转变的完成性,但他的以上观点是一个大胆的断言,这一断言在其他的背景下已被辩驳过。

以上这些断言远非只是激起了人们思索数字技术未来的热潮。它们也重新引起了人们对于早期影像和通信技术以及伴随它们的各种言论的兴趣,还引起了人们对于摄影、电影、收音机和电视的早期历史的兴趣,将之作为一种探究当前变化方向的历史根据的方式。

同样，现在人们对于电脑的历史也有了更多的兴趣，尤其是电脑是怎么被应用于影像制作方式的历史。

“笛卡儿梦想”的终结和新的观看方式

对于威廉·米切尔来说，电脑和数字技术被应用于影像制作导致了纯真时代（“虚假的”）的终结。这一时代持续了一百五十年，其间，化学摄影提供给我们被视为对于真实世界真实报道的影像，这些影像使得我们能非常确定地将之与更传统的人工影像区别开来，后者似乎被视为极端的含糊不清的人类构造物。[威廉·米切尔：《重构的眼睛：后摄影时代的视觉真理》，225页]

米切尔认为固定不变的摄影影像是服务于科学发现和工业化主宰的时代。他认为随着我们进入后摄影时代，这一时代正走向终结，我们也不得不再次面对虽然根深蒂固但又相当脆弱的关于想象跟现实之间本体论的差异问题，以及对于“笛卡儿梦想”的巧妙逃避。[威廉·米切尔：《重构的眼睛：后摄影时代的视觉真理》，225页]在他看来，新影像技术扰乱了对于影像地位已有的旧的态度和信念。他认为数字技术以不断地与后现代一致的方式带领我们超越了旧有的、传统的、有着时代局限性的探究世界的摄影方式。

米切尔提及17世纪哲学家勒内·笛卡儿，目的在于指向西方哲学中的“笛卡儿”传统。在更宽泛简明的术语中，“笛卡儿”传统一般来讲，是指通过科学手段探求确实可靠的知识，是不带偏见的、理性的、不受观察者的情感和主观左右的调查事物的方法。这种不受个人主观原因影响而获得知识就是米切尔所指的“笛卡儿梦想”。

到19世纪早期，这种探求科学知识的方法完全转向经验主义，并且以大家所熟知的“实证主义”的社会哲学框架，延伸到对社会和自然世界的研究。“实证主义”就是绝对相信经验证实及可测定的事实。这种实证方法与

摄影的诞生之间的联系不断地被人们所提及。正如约翰·伯格(1982年)所指出的:

照相机于1839年发明。而此时奥古斯特·孔德刚完成他的实证哲学。实证主义、照相机和社会学一起成长起来。他们有一种共同的信念,即认为被科学家和专家们所记载下来的可以量化的各种事实,总有一天会提供给人类有关自然和社会的全部知识,人类据此可以驾驭自然界和人类社会。

尽管与实证主义的社会科学的这种历史联系是真实的,但是摄影从未全部包含在实证主义的框架内或者仅局限在这些用途上。然而,这是摄影历史的一个方面,这个方面正被后摄影理论家们如米切尔所颠覆。米切尔强调模拟摄影的机械过程和光学的现实主义与新的数字化的“电子拼贴时代”形成鲜明的对比。

在乔纳森·克雷里看来,电脑制作出来的“真实的”视觉“空间”完全不同于“电影、摄影和电视的模仿效果”。后者依存于真实空间中静止的或变化的观点,而电脑影像技术则使得影像成为不同于人类观察者观察到的东西。由于新的影像技术已经成为影像占据统治地位的模式,克雷里相信绝大多数传统上人类眼睛所具有的重要功能正在被新的视觉影像所取

全CG电影《最终幻想》剧照

代。这种视觉影像将不再与处于"真实的"可见世界中的观察者的地位相关。
[乔纳森·克雷里:《观察者的技术:论19世纪的视象与现代性》,2页]

米切尔和克雷里都简要描述了从空间的一定位置通过相机镜头去表现世界正在让位于新的影像模式。

这种新影像要么是通过旧有的镜头拍摄的影像转化为电子信息而获得,要么是直接从仿造照片外表的信息数据中制作出来。这些影像由于不断地在全球通信网络中传播,并且彼此能融合,还能与抽象的视觉语言元素融合起来,因此它们能无限改变。更进一步,这些影像不必是指那些能被经验证实的"真实的"影像,而是指概念、其他的影像和信息等诸多因素合一的整体。

不难看出,按这种方式思考,传统的代代相传的笛卡儿式的观察外部世界的框架就完全不足了。面对克雷里的新影像技术的观点,问题将不再可能是"一个观察者站在他的位置能清楚地观察事物吗",而作为观察者,我们是否能获得一个固定可靠的视点以观察到物质的可靠的东西?因为电脑延伸了视觉所包含的领域,不断有新的影像呈现。一方面,我们(考虑到全球的和地方技术及信息传播的不平衡,或许我们应该说"一些人"更准确些)可以通过网络空间"看到"遥远的星体、怦怦跳动着的心脏的内部结构、分子,我们能穿过虚拟的建筑物,我们还能逛商店;另一方面,影像的质量和形式正在经历着某种形式的变化,从规模到细节、从焦点到一般观点、从细微的到引人注目的壮观程度,以及我们经常地在电视屏幕上看到广告的破碎和溶化程度、影像的改变和突变等这些角度——这可能是最壮观的。在史无前例的程度上,真实的和想象的混杂在一起。

然而,正如克雷里所讲的,置身于这个影像和想象技术不断变化着的环境中,如果我们不能将之置于特定的历史背景中(因为有各种各样的先例)来理解它,并且不考虑推动并造成这种发展变化的社会文化的力量,我们将

不能更好地理解我们不稳定的地位。[乔纳森·克雷里:《观察者的技术:论19世纪的视象与现代性》,2页]

三、瓦尔特·本雅明与机械复制时代的先驱

正如许多艺术和摄影史家已经看到的,当前的发展回应了瓦尔特·本雅明在1936年的《机械复制时代的艺术作品》中关于摄影对人工影像影响的经典描写。

由于瓦尔特·本雅明的经典描述十分具有说服力,以至于许多讨论当前发展的文章都会明确地使用本雅明当初的题目(本章的标题也是如此)。无数文章和学术论文所用的题目都源于本雅明的原创。比如把"机械时代"改为电子的、网络的、数字的、后摄影的时代、时期或文化等。报刊文摘《沉默》(一份专门报道新媒体和相关的科技—文化议题的报纸),曾经做了这样一个搞笑的大标题:《后机械重建时代的艺术作品!》

为什么会这样呢?六十多年前,本雅明在文章中提出了两种基本的关于电影和摄影作为机械再生产影像形式的划时代的重要性的观点。

第一种观点涉及一种新的影像技术——摄影再生产真实影像的能力,第二种观点涉及静态的或动态的照相机反映现实世界的特定方式。这两种观点现在都被转换来思考数字技术对摄影的影响与作用。

本雅明指出,机械复制使得一个唯一的存在物有多个复制品,这些不是赝品意义上的复制品(原作的赝品复制永远会存在),也不是粗陋的人工复制品,他们是独立的技术活动过程的产物。通过这种技术过程,一时一地的影像现在能同时被身处各种环境中的无数观众同时看见。有关作品的知识

再也不会局限于原作本身，影像的含义也不再依赖于它原初的样子，而是开放在各种各样的解释和阅读面前。它们有可能被用于新的用途。举例说，现在有可能将以前分处不同时空中的影像加以联系和比较。机械复制创造了一种新的便携式文化载体，这种载体从严格控制的环境中、宗教仪式中、公民社会和只有手绘的画像存在的贵族文化中解脱出来。

现在，摄影影像本身当它以数字的形式被转换、复制和仿造，当它以电子形式被储存、以电子形式在通信网络上转换时，它是一个与前述相似的过程。因此，现在在视觉文化上会不会产生第二场“电子的”或“数字的”革命以取代本雅明早先所描述的“机械复制时代”摄影的角色问题便被提了出来。

本雅明的第二种观点涉及照相机本身。他看出了摄影作为19世纪和20世纪初期工业资本主义科技振兴的一部分发展起来。这一发展的物质背景就是19世纪的城市。他强调都市生活有着高速度、变化快和日常生活的破碎化这样一些明显的特征。这是由新的交通和通信系统，生产线上的工业化的劳动分工以及在一个工资劳动经济中闲暇和劳动的分离等这些因素造成的。本雅明认为城市居民在他们的日常生活中同时面临着思想观点的快速更替和思想经验的共享。新的工业和城市环境给他们带来了史无前例的身心冲击。

本雅明认为照相机及其照片使人们得以注视这个令人困惑不解的环境。他指出照片忠实地表现一般为人们所忽视的日常生活的细节。他还指出了很多因素，比如照相机能将其“眼睛”置于适当的位置，能将一些仅靠人的肉眼无法辨认的活动拍摄下来。有了电影后，人类以及机械活动的速度都放慢了。通过编辑，一大堆的瞬间、框架和活动——与城市居民令人困惑不解的观点相符合——在一个具有内在连贯性的叙事中可以被糅合在一起。本雅明认为，在这一时期，一种“视觉无意识”被照相机揭示出来，犹如通过精神分析，“本能无意识”被发现一样。

因此，在本雅明看来，摄影和随之产生的电影摄影，尤其适合表现工业社会变化的环境，而且，它们能为广大的城市观众所喜闻乐见，而不仅仅是少数精英分子。它们代表了20世纪早期剧烈变动着的城市环境中组织知觉的新方式。弗雷德里克·詹姆逊在1988年的《后现代主义与消费社会》的文章中提出，我们的感性技能和习惯再一次落后于我们对一种新的城市环境的理解，这种新的城市环境集中体现在后现代主义的旅馆和购物中心的新形式和新空间里。

> 我的意思是我们人类自身，偶然置身于这一空间中，却还没有跟上它（后现代的建筑空间）的发展——我们还不具有认识这一新的多维空间的观察设备——部分地是因为我们的观察习惯是在那种旧的被我称为高度现代主义的空间中形成的。［詹姆逊：《后现代主义与消费社会》，见格雷、麦克奎千编：《文化研究》，198页，伦敦，1993］

很显然，詹姆逊提出这种观点时，自认为是追随本雅明的。同样，一些理论家比如米切尔和克雷里认为，在视觉影像领域，而不是在建筑空间中，我们正在迅速进入一个新的时代。在这个时代里，新的数字和电子影像方式正在逐渐取代机械复制时代的影像方式。如果真是这样，他们认为，新的观察事物的方式就会诞生，这种方式是适应全球经济、技术和文化的变化的，而这种变化将再次以工业化本身那样的规模发生。

相对于静止的摄影而言，比尔·尼克斯更对电影感兴趣，虽然如此，他还是在1988年的论文《控制系统时代的文化作品》中对这样一种平行的思想进行了考察。在那里，接着詹姆逊，他分别拟出了资本主义的三个阶段——资本阶段、垄断阶段、多国阶段的技术特征、法律特征和文化特征。随着人们更多地强调社会和经济的发展，大卫·哈维也用了大量图表来表示人们看到的

工业资本主义向当前状况转变过程中发生的许多变化。这些变化被五花八门地描述为"后期资本主义"、"组织紊乱的资本主义"、"后现代"、"后工业"和"后福特资本主义"。对于这种思维方式指出的各种各样的变化,我们以最简化的形式表述如下:

机械照相机	电脑
照片	数码影像
工业主义	后工业时代
现代时代	后现代时代
现代主义	后现代主义
理性主义/实证主义	结构主义/后结构主义

四、技术变革与文化的延续性

我们已经看到关于电子影像时代中摄影的地位的很多思考,是建立在影像制作方式和文化上都发生着断裂、中断和激进变化的观念基础之上的。然而,其他一些媒体理论家和历史学家认为,这种观点没有充分考虑到摄影的独特地位,以及新技术与文化变化之间那种总体上的关系。他们认为这种观点过多地强调了摄影的和数字的过程之间明显的技术差异,而沉醉于关注技术差异就会遮蔽技术的文化意义和用途得以延续的重要因素。

与简单地看到"新"的电子数码技术与"旧"的化学技术之间存在着断裂的观点不同,这些批评家主张,我们还应该考察两者是如何贯穿于整个19世纪和20世纪西方文化中强有力的社会文化力量所塑造和发展的。模拟的和数字的影像技术之间的差异,在更大范围的有关延续性和传播的背景下只

是一个因素。简言之，为了评价新影像技术的意义，我们还需考虑到影像是如何被使用的，被谁因什么目的而使用等问题。

举例来说，新影像技术的一个主要用途，是用于医疗实践，使一个活体的内在构造让人得以目睹。一些作者非常看重这种新的医学影像技术方式。然而，萨拉·坎伯在她的关于这些技术在医学上被用于制作和建构身体的影像方式的研究中，认为CAT扫描和磁共振的影像在19世纪的医学摄影中能找到先例。在坎伯看来，"在对人体实施监控和分类的背景下，机械照片和电子影像之间实际上没有明显的差别。"她认为，二者都参与到一种日渐技术化、男性化的医学的性力量的关系中，这种日渐技术化、男性化的医学旨在以"自然的"、"母性的"名义支配女性的身体。

为了考察贯穿于技术变革的文化延续性的各种方式，我们应该关注应用新影像技术的机构和社会场所、关注通过这种应用而正在被延伸或转换的已建立起来的文化形式和实践。这些社会场所是那些摄影影像早已被应用的场所，比如讯息的制作、艺术的制作，广告中、军队中和社会的监控中，演出或各种娱乐活动中，教育和色情资料的发行或制作中等，以上只列举了显而易见的一些。

在我们更近距离地考察这种场所的两个例子前，我们将特别提到一些更常见的认识，即人们认为数字技术推动和增强了有着悠久历史的摄影过程。可以看到，事实上，数字技术被用于延续和建构摄影的形式。

摄影的混杂性：摄影与其他技术、符号系统和影像的历史联系

> 摄影史上，摄影总是与其他文本基础上的媒体或视觉信息的媒体有着复杂的联系。
>
> ——波德和沃姆贝尔

新的数字媒体，以其相互联系的多媒介形式，因观察者积极参与创造多重意义的能力而广受人们的称赞。这主要基于以下两点：首先，数字化能力带来了以前彼此分离的媒体的融合；其次，它还带来了观察者和文本之间相互作用的关系。

对数字影像技术第一次批判性的反应浪潮，非常看重它能产生总是在创造性过程中才能产生的不同等级的各种各样影像的能力。当我们把它包含在数字多媒体中时，摄影影像似乎暴露出多种多样的声音、其他影像、讲话和文章等背景中。因而，多样的、可供选择的、激进的和未曾预料的意义就被看做是这种新的信息综合体的结果。而且，这些意义现在能被多媒体的观察者（或"使用者"）发现或创造出来，当他们与他们在脑子里参与建构起来的材料相互作用时。

在这种对于"新"媒体的颂扬中，经常有一种或隐含着一种反对意见，这种反对意见是基于一种旧的"纯粹的"摄影观念，这种摄影观念是固定的单一的凝固不变的意义的自动源泉。照相机的摄影过程和电脑的数字化过程之间技术上的明显差异，也成为建构不同理性的创造性的关于实践、生产、尤其是观察和使用影像涉及哪些因素的设想的基础。由于在传统制作静态的影像与制作动态的影像之间，制作"无声的"与"有声的"电影之间存在着差异，因此现在也确实需要我们去思考差异。然而，我们一下子得出结论说旧媒体的融合带来了一个完全新奇的史无前例的情况，这完全是不同的一回事。那种认为"融合"是科技不可避免达到的一种成就，而不是一件它是怎么被使用的、用于什么目的，在某一特定情况下，使用它是否有价值的问题，也同样是危险的。

融合和相互作用这些因素一定程度上被完全看做是数字艺术、媒体和通信的新特征，是因为没有考虑到很多因素。当这些因素被我们考虑到时，在摄影的影像和数字的影像之间不断出现的反对意见，反而变成后者延伸

并建构在前者的一些关键方面上的结论。记住这点非常重要，否则，就会产生两种困难。

首先，数字影像生产在多大程度上依靠已有的旧媒体的惯例和代码无从知晓。“代码”不单是常规的或“知道怎么做”的问题，而有着意识形态的含义。这意味着在未被告知、没有清醒地意识到围绕这些实践发展起来的再现物的政治含义的情况下，我们在事实上仍然不断地依靠这些再现物，这是很危险的。

其次，通过简单的、非历史的对摄影文化的反对从而达到的对数字文化轻易地高估，把摄影文化置于很低的地位，这就遮蔽了它仍然具有的力量和复杂性。

摄影文化的三个特征将显示出照片的意义和使用在前数字化时期是怎样关涉到与其他媒体的融合和相互关系的问题。

1. 批量生产的、中介化的和混杂的“摄影影像”遍及整个20世纪。这得益于摄影与印刷、绘图、电子、电报技术的联合。正如约翰·泰格指出的，“丢弃影像的时代”开始于采用照相铜版的19世纪80年代。正是化学摄影与印刷技术的结合，使得在书里、杂志里、广告中，尤其是报纸中的照片既经济又有无限多复制的可能。1903年，照相铜版影像通过电报的传送成为可能，《每日镜报》早在1907年就开设了相片电报的服务。

2. 我们很少见到单独的摄影影像。它们是与其他的标识系统有机地联系在一起的。最初，它是与书写的或口传的、制图设计，权力、权威、中立或魅力的建制性含义的标识系统有机地联系在一起的。正如巴尔特指出的，摄影处于“同时发生的各种信息复合体”的中心。就一份报纸而言，这种“信息复合体”就是文章、标题、说明文字、版面设计，甚至是报纸或印刷物本身的名字；一幅照片在它从保守主义的一页转到激进的一页时，就会改变其含义。摄影作为“同时发生的信息”复合体中的一个因素，它先于新的混杂

媒体的技术联合。

3. 在世界上流通的照片的绝对数量以及我们见到它们的频率，也是它们相互交织的一个基础，无一是独立的。每一幅照片都是影像制作史上和现代“影像世界”的一个小元素。在这种情况下，摄影影像通过不断借用和参考影像间的意义而获得它的意义。比如静态摄影引用电影，电影摄影师采用广告摄影师的风格，音乐视频模仿早期的无声电影。

我们现在可以通过考察两个简短的案例分析，思考这一存在于前数字摄影和后数字摄影之间用途和文化意义的延续的争论。它们是从许多可能的案例中抽取出来的。毫无疑问，我们在色情作品和色情资料的制作中，在从数字影像文化到家庭快照的联系中，同样可以找到有力的例证。

案例分析一：战争与监控

> 从最初的瞭望塔，到固定好的气球、侦察机再到遥感卫星，不断地重复着一种同样的功能，即眼睛的功能等于武器的功能。
>
> ——维利里奥

在现代战争中，远程的数字视频相机、传感器和影像处理器的使用，接替并延伸了摄影的历史角色。保尔·维利里奥清楚地记得，摄影的早期使用就是把一架相机放在一个气球里慢慢上升以达到空中侦察的目的。通过这种方式获得的影像和记录被用于军事目的。从那以后，随着一系列新影像技术被用于军事监控目的，而且新影像技术也经常是为了军事监控目的而发展起来的，新的优势力量就建立起来了。随着现代卫星、遥感技术、增强了的数字影像技术的使用，以及全球信息网络的建立，这种早期在敌人头上安放机械眼的做法继续得到发展。现在已发展到这样一个程度，即整个地球正

被绕其轨道运行的各种装置的整个网络包围起来，这些装置的"眼睛"、"耳朵"和"硅脑"源源不断地收集各种信息，然后在第一时间将地球上正在发生的事情以电子的形式绘制出来。

19世纪，为了避免麻烦，易携带的暗室被运用到战争中。早在19世纪50年代，芬顿就受英国政府指派，前往拍摄克里米亚战争。布雷蒂也拍摄了美国内战的战场。到第一次世界大战，摄影在报道战争和向国内民众提供宣传资料中扮演着一个关键角色。1991年的海湾战争更是显示了监控技术和所谓的信息技术所能达到的规模和深度。数码相机在剧烈爆炸的鼻子底下记录下的影像，传到电子影像链的终端——家里的电视，使电视成为一种催眠工具。借助第一时间的影像，飞行员就能利用电脑和视频攻击目标，这时，电脑和视频是作为源自物质现实的"军事技术系统领域的组成部分"发挥作用。可见的监控系统成为模拟系统。战争中收集起来的信息和情报被转换为实时的数字影像，这一数字影像与在西方几乎鲜为人知或很少有人痛苦地亲身经历过的可怕的现实是同步的。

这场战争虽经高度挑选并配好音乐但至少部分地来源于真实战场的影像，被传送到国内的电视。当保尔·维利里奥称这场战争为"第一场全面的电子战"时，我们可以像伊安·沃克所指出的从两个方面来理解这一提法，即这一提法描述了战争是如何开展的和它是如何被表现的。作为"最有力的影像是那些军队自己拍的然后通过世界媒体传送的影像"，新闻记者和战地记者们，像我们一样，主要是在电视上观看这场战争。摄影师们在提前安排的新闻发布会上，被允许只能拍摄指向视频终端机的全体军人的图片。然而，海湾战争的不可亲见和接受到的影像高度调和的本质，恰恰是遵循了在保持社会稳定的名义下"自我审查"的传统。"保持社会稳定"也是从伟大战争到法克岛战争中进行战争报道和摄影图片报道的一个方面。

伊安·沃克还指出，在摄影师远离电脑控制的战场和有关它的电子报道

后，摄影仍继续以“深思熟虑的反思”方式在提供给我们各种各样的见解方面扮演着一个重要的角色。在看到索非·李斯特胡贝尔的海湾战争灾后状况的照片后，沃克同意泰勒的观点，认为简单地反对摄影作为新闻报道的旧角色，以及简单地反对最近摄影被数字影像技术所取代和解构，都是错误的。相反，他指出艺术家如李斯特胡贝尔带来了用于摄影中的政治的和美学的策略。然后他暗示媒体的未来存在于这种批评的艺术的介入，而不是新闻摄影和照片式新闻报道的传统样式。

案例分析二：大众娱乐

摄影仅仅是众多专门设计出来让眼睛参与、令眼睛惊奇、供眼睛娱乐的设备之一，仅仅只是生产奇观的众多机器之一。

——尼尔

当我们还不太会把静止的照片与壮观的效果联想在一起时，史蒂夫·尼尔提醒我们，在19世纪，体视镜是观看照片最流行的方法之一。将透明的从后面照亮的影像呈现在观众面前的幻觉效应，或其他环境中为娱乐而设计的影像(绘制的和拍摄的)，是摄影出现后文化的一个很重要的部分。

所有的这些机器都具有现实主义和真实地再现细节的令人惊奇的能力。通过光和运动的利用，它们引导并操控着观察者的视线。19世纪末，随着电声和机械音乐的出现，这些发光的摄影玩意儿成为照相机技术上文化上的祖先，它们最早的一种——爱迪生的活动电影放映机，是一种专门为个人使用而设计的拱形机器。

当前，数字影像技术所采用的两种流行的形式是有基座的供家庭使用的交互电脑游戏和“反光”的拱形游戏。《今日CD-ROM》杂志报道，美国计算

网络游戏《魔兽世界》截图

机游戏的总资本额现在已等于好莱坞电影工厂的总资本额。作为个人电脑设计和使用中心的交互性，主要根植于拱形游戏——“找到一个大市场的交互软件的最早形式”。交互式CD-ROM影像也试图达到其影像完全逼真地活动起来，并且有立体音响。这些通过以下办法都能达到，即通过视听的形式展现在发光的屏幕上，同时观察者也能遨游于屏幕内外，或者经常改变从相机或电视里借用来的那些传统的叙事风格的叙事路径。

通过这些方式，数字CD-ROM就会被理解为一种先前的许多视觉娱乐形式改进过的电子版本，先前的视觉娱乐形式作为其电子版本的诸多来源之一，具有19世纪的这些摄影娱乐形式。

五、数字化与摄影的真实性:新闻摄影所面临的问题

正如我们在一开始所指出的,对数字影像的最初反应之一,就是担心其对摄影真实性的颠覆。我们也可以看到,对新的"科技—文化"的展望所激起的热诚是怎样引发了这一议题,这一议题经常以过于简单的术语被提出来,而这些术语源自对摄影再现理论的无知。

摄影现实主义理论

传统的摄影真实性的价值存在于摄影影像与真实世界的因果联系中。在现实主义者的理论中,摄影最初是根据其技术特性来加以定义的,即摄影是真实世界中物体或事件通过光的反射显示在胶片感光乳剂上(对视频来说,就是显示在电磁性的磁带上)。照片被理解为就是其产生的指针或轨迹。然而,很长一段时间里,这一点是很明确的,即照片制作的机械过程对于照片所具有的意义只有很小的作用。随后,摄影不确定的意义被理解为多种复杂的技术的、文化的、意识形态的和心理过程作用的结果,在这一过程中,直证性是一个因素。

除了承认这点,当前在"摄影等同于旧的、不好的、有局限性的东西"和"数字影像等同于新的、好的、完全开放的东西"间的争论中,正是直证性品质被置于其他因素之上。对直证性地位的这种认识和对摄影影像与数字影像性质的这种争论,中止了许多对于摄影再现的已有理解。人们把注意力从组成摄影意义的决定、惯例、代码、操作和背景等整个领域转移开。然而,即使在误导的反对意见已被避免的地方,许多摄影从业者仍然有一种感觉,即认为摄影再现的伦理学和政治学正面临着威胁。

这是弗雷德·里奇所持的立场，弗雷德·里奇是摄影家和新闻摄影教师。他声称："影像的新的适应性，可能最终会导致摄影作为一种天生具有真实性的图画形式的地位逐渐损坏。"[里奇:《电脑时代的新闻摄影》,见斯奎尔斯编:《批判性的影像》,28页,海湾出版社,1990]然而，这也不是对此问题的唯一认识。马萨·罗斯勒是一位艺术批评理论家，认为就摄影内在本质的真理性价值而言，此问题不可能被提出来。她强调："任何熟悉摄影历史的人都知道，操作对于摄影而言是必需的。"[罗斯勒:《影像模拟与电脑控制的几点思考》,见《数字对话》(1991),53页]面对她称之为"有点歇斯底里地"认为"摄影作为证据已终结"的看法，罗斯勒提醒大家注意一个更为复杂的事实，即在复杂的摄影史上，充满了彼此矛盾的看法，客观的现实主义不是摄影的根本品质。相反，像我们将要看到的，她强调摄影的真实性是建立在一套历史地文化地把摄影当做文献的特别信念基础之上的。

我们将首先进入里奇为大家广为关注的类似纪实和新闻图片摄影问题的看法。罗斯勒对这个问题的不同看法将在下面充分地讨论，因为她的看法正属于在一个"后现代世界"关于影像的地位和意义的更宽泛的辩论。

里奇与"我们所理解的摄影的终结"

对里奇来说，摄影师在曝光点所作出的选择(现在回顾起来可以被数字化调整)，连同随后的编辑和后期制作，能够通过电脑的使用得到如此巨大的延伸，以至于现在伦理问题"以极其紧迫之势"出现了。他相信，传统的摄影操作接受道德的检验，总是在未损害影像完整性的情况下进行。然而，新的数字影像技术意味着，"编辑有到达照片'内脏'对它进行为所欲为处理的能力"，文本经常被改动，使得作者的意思发生了细微而有效的变化。

里奇——他的思想为乔治·奥威尔的未来的数字反乌托邦的梦魇所困

扰——想方设法使新闻摄影师们避免受数字化的侵害。他非常敏锐地意识到符号的复杂性和新闻图片摄影的政治策略，以至于认识到不能在任何摄影现实主义的简单思想中寻求保证。他承认纪实摄影风格长期以来成为批评性辩论的目标，天真的回应理论已有一段时间没有去鼓吹非常纪实的摄影教育和实践。考虑到这种批评性辩论的历史，里奇将“摄影中电脑技术的应用”视为对他所讲的“摄影推断出来的具有可靠改编的能力”的第二次挑战。

里奇对第二个挑战有两个回应。首先，他假装支持保证受保护的稳定的和可证实的影像的思想，这些影像在认识论和伦理学上的地位，某种程度上，是官方予以确认的。一个人可以想象出某种“空头支票”或官方的说明文字，声称这是一幅已被验证的化学照片或“道德上可操作的”数字照片。里奇据此占据了威廉·米切尔为新闻工作者们所预见的辩护立场：

> 报纸杂志机构的主角们(他们的兴趣在于人们相信法律系统，他们需要科学的可证明的可靠证据，他们基本信赖记录设备)将为维护标准的摄影影像的统治权而奋斗。[米切尔:《重构的眼睛:后摄影时代的视觉真理》,7页]

其次，里奇避免将他对于摄影新闻工作的辩护建立在任何形式的技术真实性上，而是将它转化为书写。事实上，里奇最精彩的观点是建立在如下论断基础上的，即在摄影新闻工作者和从事写作的新闻工作者之间有着类似之处，后者报告的权威性是建立在其作者和他们所工作的机构的威望基础上的。最后，里奇似乎接受这样的观点，即数字时代摄影影像的价值不能靠把它的真实性追根溯源到最初的照片制作的化学过程中去获得。相反，它必须依靠制作影像的摄影师的良心和声誉。在这一方面，正如我们将要看到的，他接近于马萨·罗斯勒的观点。

总的说来，里奇将数字时代摄影工作者们所面对的困难看成是一个更大范围的个人和伦理的难题，这一难题是摄影师和画面编辑，在他们身处真理和完整性中，难题在他看来，是在一种内在地毫无顾忌地具有欺骗性的数字技术的情况下所面临的。

六、后现代联系

在这一部分，我们将重温目前为止我们已接触过的许多观点。这是为了看清楚后摄影的描述是怎样构成了有关晚期资本主义社会文化的本质特征的大叙事或大故事的一部分，那被描述为是后现代状况的东西究竟是什么。在此有三类思想尤其与此相关。

第一，罗斯勒关于摄影的内在可操作性的观点，以及她所谓我们必须将现在的发展看做是19世纪和20世纪大众传媒的漫长历史——一个将影像作为商品进行生产和消费的历史——的一部分的观点。

第二，米切尔提出的新的“后摄影时代”已经到来的观点，以及对将本雅明的思想再次应用于当前的视觉文化发展的流行兴趣，后者提出数字影像技术代表了在一个变动着的文化、经济环境中观察事物的新方法。

第三，对基于数字技术、虚拟现实、互动媒体和网络的新“科技—文化”——在这里，视觉影像的制作和传送处于中心位置——的诞生所产生的广泛的兴奋情绪。这导致了摄影文化的贬值和迅速历史化。突然间，它被称为一种过时的、其功能只是单纯地记录和简单地获取对于这个世界的客观认识的文化，而数字影像则恢复并延展了影像的创造性和想象性的可能空间。

罗斯勒与影像的商品化

在前面，我们看到了弗雷德·里奇论述说，随着数字影像技术急剧地提高了影像被操纵的可能性，摄影的完整性处于一种岌岌可危的状态。我们现在可以通过具体分析罗斯勒的观点再回到这个问题上。通过提醒我们意识到摄影本身在整个20世纪在创造一个影像、表象和幻象的市场上所扮演的角色，她提供给我们一个有关摄影真实性的脆弱的、不公正的"现代"观念。为此，她勾勒了早在数字影像诞生前就已存在的批评思想的传统。这一传统指向一个更古老的历史过程，那时摄影影像造成这样一种情况，即我们更愿意相信标明事物的符号而不是事物本身，更愿意相信复制品而不是原件，更相信幻象而不是现实，更相信表象而不是本质。

在《影像模拟与电脑控制的几点思考》的文章中，罗斯勒没有花时间去讨论摄影真实与数字控制之间的区别——这已经成为有关"后摄影"的许多讨论的中心问题。她警告说："随着真理丧钟的敲响，对于摄影操纵的可能性的批判性思考也将终结。这种讨论不会终结那种方式。"罗斯勒认为，作为摄影自身内在组成部分的操控，将展示在对摄影历史熟悉的人面前，这种操控从最早的被摄影家奥斯卡·瑞杰兰德所使用的底片叠加开始。

在罗斯勒看来，任何认为存在一个摄影真实性危机的感觉都在根本上误解了正在发生的事情。她承认我们可能不再会将摄影看做交流事实的方式，但那并不等于能断定"真理消失了"或者"摄影过时了"。在罗斯勒看来，如果我们认为正在发生着的变化简单地或主要是由新技术引起的，或者摄影的有些基本性质正在经历着变化，那我们就错了。相反，我们需要更宽泛地看待文化因素，并且承认我们关于摄影的思想和信念，与许多其他事物一样都是变化着的。

罗斯勒强调理解纪实和新闻的"直接摄影"是一种体裁的重要性。这种

摄影有它自己的历史，新闻和广播政治的、建制的框架提供给这种摄影特殊的权威(可能尚待争论)。"直接摄影"这一术语要求我们制作照片时，必须遵循一项原则，即必须避免明显的伎俩、诠释和操纵。它并不意味着，也不可能意味着照片或影像不是摄影师某种意图的结果，不是摄影师塑造出来的完全非人工的东西。按以下方式去工作，即避免夸张的人工效果的灯光，拒绝对物体的任何布置和安排，抵制暗室的许多操纵设备，才是物体本身成为在各种观念支配下工作的结果，成为在多种多样的可能性中作出选择的结果。

对于罗斯勒来说，问题不在于照片反映现实有多精确或客观，而是照片或其他各种影像能否用来告诉我们关于现实的真理，特别是当现实的面貌本身可能就是一种假象时。以这样的方式看问题，罗斯勒指向了达达主义者和约翰·哈特菲尔德的照片蒙太奇所代表的公开操纵的、可选择的摄影传统。这种摄影方式旨在捕捉到公开的场景和破除表象，以指向其外表所无法揭示的社会现实本身。罗斯勒认为，这些政治的照片蒙太奇分享了早期的摄影先驱们的做法。后者用复合底片克服了正色胶片的局限性，这是一种"寻求更真的真实，刚好接近概念的真实"的做法。因而，如果操纵被理解为摄影的有机部分，它就能被完全地接纳并自觉地运用。

> 如果我们想调用可操作的影像更有希望的和更实际的用处，就必须挑选那些影像本身的操作性很明显的，而非只是作为一种显示技巧的形式，这种操作性要更能表明摄影的真实价值和隐藏于现实表面(甚至现实的定义)里的虚幻因素。
>
> 在此，我们必须对布莱希特有关克鲁普作品的封面照片的评论深表敬意，这一评论表明奴隶制状况不包含其中。[罗斯勒：《影像模拟与电脑控制的几点思考》，58 页]

罗斯勒认为,"认同摄影具有客观性是一种现代思想"。它将与许多其他的现代思想比如相信进步的思想一起流传下去。无论是摄影影像,还是数字影像所承载的意义,并不全由影像制作过程中所使用的技术决定,而是由引入并带给它们的思想和信念所塑造。

罗斯勒将"质疑摄影的真实性"看成是"更一般意义的、在工业社会是起作用的文化失效"的一部分。罗斯勒想到的是盖伊·德波的"奇观社会"理论。后者认为资本主义社会的文化工业(摄影处于中心地位)将世界的表象变成了市场上的商品。罗斯勒认为这才是影像地位变化的物质基础,它实实在在地发生于整个19世纪末和20世纪前半叶,早于数字影像技术的出现。

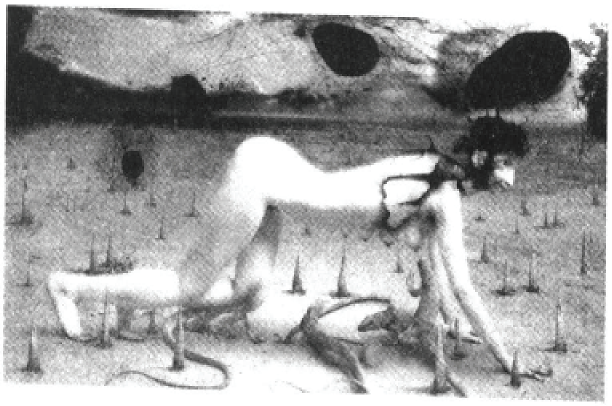
那时,影像已经摆脱了广告、电影、宣传、视觉流行文化和奇观类娱乐节目批量生产的早期历史中与"真实"简单地等同。影像的真实价值问题或者影像所提供的证据的可靠性,不简单地由生产它们的技术——不管是机械的,还是电子的或数字的技术——所决定。罗斯勒认为,用于宣传目的的摄影,"既不会开始也不会终结摄影影像的电子化操控"。

后现代影像

威廉·米切尔在声称"数字影像工具恰当地被运用到我们这个后现代主义时代的各种计划中"时,最明确地将"后摄影"和"后现代主义"联系在一起。米切尔认为,这是因为数字媒体"赋予了破碎性、不确定性、异质性"以优先性,并"强调的是过程或运作",而非以前被传统摄影的"伪科学程序和封闭的、已完成的完美过程"所确证的"客观真理"。

米切尔所看到的存在于这样的一些影像和 "我们的各种各样的后现代谋划"之间恰当的联系,很大程度上是一种隐喻的联系。米切尔用"破碎性"、"不确定性"和"异质性"这些词语来描述数字影像,以紧密回应后现代社会

文化理论的语言。比如，史蒂文·贝斯特和道格拉斯·凯尔纳将后现代的思维模式描述为拒绝“社会有其内在一致性和因果必然性的现代假定，赞成异质性、多重性、破碎性和不确定性”。[贝斯特、凯尔纳：《后现代理论：批判性的质疑》，4页，伦敦，1991]



巴威瑞

这一类比尚显单薄，没有内在的原因可以解释为什么某一特定技术总能以相同的方法被运用。将数字技术运用于摄影早有先例，例如在CD-ROM中，早就有“我摄影是为了记忆”之说，在那里，摄影师P·迈耶就运用了数字媒体，不过他的方法并没有显示出它生产破碎性或不确定性的技术能力。相反，他以高度的决断力，按叙事顺序展示了一组传统照片，观者能从中从容地边走边想，思索每一幅照片及关系。

这里的意思不是要在两种相互竞争着的形式和风格中，确定一种（即“破碎性和不确定性”的形式）必然优于另一种（假设的摄影一体的风格），而是哪一种都不一定地是技术运用的结果。假定有此意图并有能力去做的话，两种技术以哪种方式都能应用。事实是，它们以这种或那种方式运用是一个文化的而非技术的问题。

数字解构与语言理论

艺术家艾斯瑟·帕拉达指出，计算机在照片成像上的应用将会导致对这一过程更为公开的确认和论述。她持有的这种观点，很明显和马萨·罗斯勒的观点相似，他们都强调摄影过程中的操作过程。然而，到目前为止，正是我

们前面提到过的威廉·米切尔——一个认为摄影过程跟数字影像过程不同的理论家，特别强调了这一点。他以难以理解的语言指出，数字影像的出现可以被看做是这样一种手段，“暴露了可视世界的影像生成的两难，解构了摄影的客观性和终结性，瓦解了那些日益成为僵死的传统的东西”。[米切尔：《重构的眼睛：后摄影时代的视觉真理》，8页]

由此，米切尔似乎意味着两件事情：第一，软件的应用，如Adobe Photoshop，可以是一种理解摄影的探索性工具。在短短的几小时的使用过程中，这样一个程序使得使用者一举完成了作为摄影内在组成部分的许多操作步骤。认识到这一点，我们便知数字影像技术有力地以实践证明了理论上争论了近三十年的问题：摄影影像是一种独特的建构事物的方式。这一“解构的”设计与后现代文化实践的许多方面是完全一致的，后现代文化实践经常与自我意识——不管是视觉的、还是文学的或建筑的或揭示它们运动装置的语言或风格——的戏仿式的使用分不开的。

依据这一观点，米切尔继续对数字影像和当今的一些语言理论进行了类比。他认为，在无限开放的数字影像与语言、意义的后结构主义理论之间也能进行类比。这些理论重点是强调符号的多义性本质（指称不只一个固定事物的能力）及其不确定性。后者是指语言和符号系统在不同社会背景下写作和言说时，它们是在不断变化并有细微差别的，因此，语言和符号系统总是处于“生成”的过程中。

它们永远不会得到一个最终的、确定不变的意义，即任何一种“终极”。米切尔指出，我们应该这样来理解数字影像，即在视觉影像领域，数字技术正在解构摄影独一无二的固定不变的影像（它们的客观性和终极性）。在此过程中，我们得以从老掉牙的、使人不安的摄影传统及其过时的使命中解脱出来。

在这里，米切尔似乎利用了德里达有关语言和意义的观点。就在不久

前，摄影历史学家和理论家杰弗里·巴特奇也发现，当他思考模拟和数字影像之间假定的差异时，这些语言和意义的理论非常有用。事实上，他运用相似的“德里达式”的思想提出摄影本身就是一个数字的过程。正如在前面我们所见的，摄影可能是些特殊的符号，即直证的符号（由它们所再现的物体本身产生的符号），或者如巴特奇指出的，它们正是它们所再现的那些物体的符号，但不管怎样，它们终究是些符号。在对结构主义理论的重构中，德里达提出语言符号的特征之一就是它们的不稳定性。任何一个特定的符号因其与其他符号处于差异性的关系中而有其特定的意义，或者换言之，它的意义源于它所不是的“他者”，任何符号总是限定着别的符号，因而总是指向它以外的当下不在场的“他者”。

不管什么时候，一个符号只要让人想到它所再现的存在，它因而也就依赖于不在场的他者。巴特奇认为，如果我们以这种后结构主义的符号学术语思考摄影，我们就能推翻我们脑子里先前固有的摄影的特殊的直证地位（它的“比拟的可靠性”）的思想，我们就会再一次回过头来看一幅照片的意义是如何从其符号的不稳定的相互联系中生成的。巴特奇总结说，这与承认摄影本身是一个数字的过程在效果上是一样的。它通过一套标明在场和不在场、肯定和否定、“0”和“1”的符号系统表示出来。

为了回到米切尔有关现代主义、摄影与语言和数字影像的后现代理论中发人深思的类比中，巴特奇依靠的是许多有用的、经受了批判的洞察力。首先，正如前面所指出的，这些类比是建立在一种对于摄影影像和数字影像预先已有的、经过仔细选择的、具有明确倾向性的观点基础之上的。他引证了保罗·斯屈德和爱德华·温斯顿的工作。他认为二人是现代主义的杰出代表，二人的工作是摄影的美学特征的例证。对于一个半世纪里形形色色的摄影而言，这似乎有失公允。然而，如果我们允许他把摄影的典型样式——一种仔细框定好并经完美分解制成的照片，跟另一种影像——像素的、分层

的、蒙太奇的、可能相互作用的、数字的影像相提并论的话，情况确实如此；第二，米切尔很大程度上忽视了使用摄影和数字影像的许多历史的和社会的连续性；第三，米切尔的观点很接近于一种技术决定论，即将技术看成为一种独立于文化但又是由文化孕育并发展的、有着明确结局的自治力量，这种自治力量也是独立于对它们的使用的。

最后，有人也认为在米切尔的影像文化的数字革命的宣言后面，他更相信电脑代替照相机是一种逻辑的、渐次的技术演进。

有关后摄影的批判性思考的局限

罗宾斯接受米切尔的观点，认为就视觉和视觉技术向更深广的方面扩展而言，“影像革命”具有非凡的意义，它使我们以新的方式看待新事物。这涉及“发展的逻辑”，即从感性的亲近到影像（被看做是从表象引入的），到更多地考虑到影像间的关系，到纯概念的转换。简言之，“后摄影”以一种认识论的、更为复杂的方式在再现事物的外表上，代替了化学摄影的基础。这种方式是依靠理论、规则系统和信息来完成的。这些东西现在被用于仿造或描摹事物和过程的概念。在一个我们关于科学、事实、真理和现实的思想已日渐复杂化和成问题的时代，“后摄影”，就更高的层面而言，已成为摄影历史的一个方面的续篇。这是一种把收集事实、测量和记录事实当做获得关于这个世界的客观知识的一种手段的实证主义的方案。这样看来，认为数字影像是一场革命就成为了一个耸人听闻的“骗局”，它们实际上不过是一种继续遵从“获得真理”任务的更为复杂的技术而已。[罗宾斯：《影像将使我们动起来吗?》，见李斯特编：《数字文化中的摄影影像》，伦敦，1995]

在前面，我们已多次看到对摄影和数字影像的思考总是通过如何在二者之间建立起双重的对立来进行的。罗宾斯也警告同样的问题出现在“技术

渐进论”中，他是从新出现的有关“后摄影”的话语中洞察到这一点的。这是因为这一理论在过去与未来、摄影文化与数字文化之间构筑起虚假的两极，并且不假思索地将新技术和好技术合并在了一起：

> 从这一决定论的观点出发，再没有必要慎重地对待摄影文化的长处了，追问后摄影文化的优点也毫无意义。我们不应该挑战这一肯定的逻辑吗？整个过程不是更复杂吗？[罗宾斯：《影像将使我们动起来吗？》，见李斯特编：《数字文化中的摄影影像》，33 页]

这一新的有关“后摄影”的话语旨在限制我们通常思考影像文化的范围，我们对于影像文化和视觉文化的复杂性和想象力的丰富性的感觉，被缩减到理性的逻辑和渐次的发展这样一些术语。这些话语忽视了思考影像及其与世界的关系的其他方式，比如影像的感情的颠覆性力量、它们能提出来的难堪的问题、它们能帮助我们想象可选择的世界，等等，而这种忽视是很危险的。

七、结语

在此我们所思考的大部分东西都表明，数字影像技术的发展，是根植于摄影文化的形式、用法和实际运用之上的。反过来，数字影像技术加速了摄影所置身于其中的文明的进程，并且正在改变其他事物。我们已看到了它是怎样挑战我们平常接受的对于摄影直证的或模拟信号与数字代码之间的对立意见的。然而，与此同时，大量对于电子影像时代的摄影技术的批判性关

注——无论是悲叹的，还是欢庆的——都集中于探究电子成像术和摄影技术的实质性的不同和影像文化的历史性转折。

这里确实存在着某种真正的冲突，这种冲突是"真正的新技术"的变革时刻及其变化的不同场所和层次的特征。许多暗室和光学放大器被苹果MAC或者个人计算机所取代，被一系列外围的、很快就能学会如何使用的技术所取代。摄影课程中加进了多媒体和数字影像技术，表现在电视、电影、报刊中的日常生活的摄影影像的面貌，以一种微妙而奇特的方式发生着变化。传统媒体的这些变化还加入了一些新的形式，比如为了娱乐、教育、普及和交流目的而运行多媒体 CD-ROM 的家用电脑或者上网等。

对某些人而言，特别是那些在 20 世纪 80 年代中期前接受专业训练的摄影师而言，这些变化能以一种类似于 19 世纪早期摄影技术带给肖像画家们的变化那样的规模来体验。当然，这样一种比较至少从两个方面进行限定。首先，数字技术影响的是已经被模拟电子和视频技术改变了的摄影技术；其次，数字技术达到了一个技术上非常高超的阶段，不能直接地将之类比于 19 世纪摄影技术对手工的图像文化的影响。

正是在对这些变化的观念的批评层面上，冲突似乎尤为剧烈。透彻地思考科技变革的含义并且认识到科技变革被创造性地运用的方式，不单单是抽象的学术性工作，这项工作必须紧密结合新影像技术的实际运用才能得以展开。这将产生新的认知概念和框架，正如过去时代里别的真正的新媒体和信息技术出现时所发生的那样。然而，如果我们不充分考虑到科技变革历史的、文化的语境的话，就会出现这样的危险，即欠成熟的结论和简单化的现象有可能盛行一时。

（阳黔花　译）

视觉帝国:摄影与非洲的殖民治理

保罗·兰度

在这场战争中,我们有多人被杀。我目睹了四个表弟被子弹射中,一个正中眉心,另一个打在肩上,还有一个半只耳朵被打飞了。我们进行了多次冲锋,但每次都惨遭失败,只有干等着白人停下来撤走。我们要是能有马克西姆重机枪,情形会完全不同。我们拍片的地方正是我的表弟们被杀之处。

——纳旦斯·库马罗,在影片《罗德斯》(1936)中扮演恩德贝勒的国王卢本古拉

殖民时期,西方人有两个界面与非洲人发生联系。第一条是实的:通过贸易、工作、发生性关系、互相开个玩笑或共同喝杯啤酒,依靠管辖、屠杀和谈判,许可证和执照的申请、发放或拒绝、收税,还有推诿、上诉、审判等等;第二条是虚的:如车站站台上由照片、文字和显示屏上的图像组成的象征性的隔离线。正如本书中的许多论文所表明的,这两个界面均支持一种双向交往,不过在第二个界面中,更常将欧洲人置于非洲人的观看位置。实际上,只有通过书面文字和印制的图片,大多数的欧洲人才能得知他们同胞忙于统治的地方的情形。

没有人会怀疑文字乃是欧洲帝国进行殖民统治不可或缺的工具。例如,

我们可以想一想不动产的归属问题。次撒哈拉地区的非洲人已充分认识到，形形色色的领地权利既可以被授予，也可以被拒绝。使他们大多数人感到陌生的是，这些权利可以通过纸面上的地形描述来体现，诸如地图、地契、摩肯计算法、书面法律，等等。贸易公司的代理人和19世纪的酋长们对签订协议的持续呼声，在当时还是件新鲜事。不过最终，欧洲人通晓并执行了规定所有这些文书用途的规约，此举使他们取得了无可比拟的优势地位。欧洲的统治地位确立之后，复写纸、电报、打字机与印刷术一直是殖民机构发挥日常功能的首要工具。油印的官方法令使各种要求非人格化了，印有"本地法律"和法院报告的小册子使法院的审判规程合法化了，一式三份的合同形式使交易、保险基金和格式固定的制度记录具有了法律效力。再说伦敦的殖民政府，与让有血有肉的人来传达其意愿相比，在办公桌上可移来搬去的印刷品更让行政人员放心，某个人只须把它们发送出去就可以去吃午饭了。

殖民主义表征性往来的另一媒介就是图像。与出版物和印刷品不同，机械生产的图像依赖于科技的同步发展：照相机、赛璐珞胶卷、铜版印刷网版，丹尼尔·海德里克在他广为传诵的《帝国的工具》一书中探讨了19世纪的诸多发明，这些发明使欧洲人拓展其帝国势力成为可能。他描述了后膛枪、格林机关枪、轮船和金鸡纳霜，这些发明均被视为不可或缺的殖民工具。同样地，可以说，图片生产的技术也是帝国的工具。海德里克详述了海底电缆的铺设所带来的巨大变化。在非洲与西方各大城市之间，这些电缆线路不仅传输着书面文字(以及后来的声音)，还有"通讯社"的图片。[丹尼尔·海德里克：《帝国的工具：科技与19世纪欧洲殖民主义》(纽约：牛津大学出版社，1981)]另有一些图片是通过轮船或飞机，传送得慢些，不过彩色石印画、幻灯片、体视镜、私人摄影、电影，还有不计其数的明信片，都跋山涉水，传向远方。所有这些，都将新帝国主义的影像传播到西方大众的面前，这是西方其他出版形式所难以实现的。[参见彼得·马兹欧：《民主的艺术：1840—1900年间的彩色石印画》(波士顿：D.R.戈丁与沃斯堡阿门·

卡特西方艺术博物馆联合出版,1979);乔纳森·克莱瑞:《旁观者的技术:19世纪的视觉与现代性》(麻省剑桥,麻省理工学院出版社,1990)重点阅读112、149页;A.D.本苏珊:《银色的图像:非洲摄影史》(开普敦:霍华德·蒂明斯,1966);《捕捉一缕阳光:幻灯机中维多利亚时代的真实》,G.A.豪斯侯德编著,(伦敦:迈克尔·约瑟夫,1979);伊利莎白·谢巴德:《1860-1920年间娱乐与教育中的幻灯片》,见《摄影史》第2章第2节(1987年4—6月),91~108页;大卫·普罗克斯卡:《摄影幻想曲:法国明信片上的殖民地塞内加尔的景观》,见1991年4月24日的《非洲艺术》,40~47页,98页;《诉说风景:早期明信片中的远方文明》,克瑞斯劳德·M·盖瑞与维吉尼亚-李·韦伯合编,(华盛顿:史密森学会出版社,1998);还有最近《非洲研究备忘录》、《非洲艺术》和《非洲探索与档案》的特刊。]

当然,那些影像真正展示出来的是另外的东西。非洲人被拍摄的方式,哪些相片会被传播以及传播地的择取,是许多人决定的结果,它们不能被简化为一个公式。此外,尽管照片的指谓看上去特别明确,但人们还是会对其作出多样的解释——甚至超出文本之外的解释。换句话说,尽管照片是帝国的一个具体工具,但各个照片的表面意义变得游离不定,这也是不争的事实。本文试图将这两种观点整合为一个单独的步骤,以便理解非洲殖民时期摄影的作用。

类型解析

“你的兄弟在战斗,你的兄弟在流血,除了我,还有谁为你而歌?”这是利奥波德·森格为塞内加尔的士兵写的诗歌,这些法属殖民地的非洲部队的图像被用来为一种可可早餐饮料做广告。“我要把法国每道墙上的‘香蕉粉’广告的微笑撕个粉碎。”[利奥波德·森格:《初期的诗歌》,见《散文与诗》(牛津:牛津大学出版社,1965)121页。关于香蕉粉广告及其文本,参见詹·奈德文皮特斯:《白人眼中的黑人:非洲图像及西方大众文化中的黑人》(美国康涅狄格州纽黑文:耶鲁大学出版社,1992),及本书凯瑟林·侯德所写章

书]维多利亚时代中期的特点就是具有“将自然和人类分门别类的冲动”，[爱德华·萨义德：《东方学》(纽约：古典图书，1978)，123页]非洲士兵，在他成为一种广告语之前，是这样一类人：坚强、可靠、忠诚、讲法语、可随意调遣。这种简化的分类并不只适用于黑人或非洲人。罗伯特·诺克斯、皮埃尔·保罗·布罗卡、约翰·拜都，还有鼎鼎大名的林奈和其后的高必纽，都力图对包括“高加索人”在内的所有人类进行排列、归类和精确描述。他们的每一步努力均基于这样一个假定：一套实用的分类方案必须能够通过不同的视觉标志检索到。[参见罗伯特·扬：《殖民的欲望：理论、文化与种族的混杂性》(伦敦：1995)；斯蒂芬·杰伊·古尔德：《人的不可度量性》(纽约：诺顿，1981)；约瑟·亚瑟，高必纽伯爵：《人种学论文》(巴黎：1853—1855)；约翰·拜都：《英国的种族：西欧人类学的一个贡献》(英国布里斯托尔：1885)；约翰·考克斯：《人类的种族：有关种族对民族命运的影响的哲学调查》(伦敦：1862)。有关生物学的差异与人类社会的关系的学术研究的现状，参见路吉·加维里—斯弗泽：《基因、人群与语言》]

马丁·杰伊曾经指出，这种提喻式的联想的后果就是构建了一个视觉化的“帝国”。[马丁·杰伊：《现代性的视觉统治》，见海奥·福斯特编著：《视觉与视觉性》(西雅图：海湾出版社，1988)]以“帝国”作比喻再恰当不过了，因为当布罗卡和诺克斯就各种不同的人种类型的相对纯度争论不休的时候，大不列颠东印度公司的“美术学院”——在那个帝国被称做拉吉——正在对印度人种做视觉归类。[伯纳德·科恩：《殖民主义及其知识形式：英国人在印度》(新泽西普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1994)，着重注意第99~100页；斯图亚特·卡里·韦尔奇：《奇异的空间：1760—1880年间英国时期印度绘画》(纽约：美国艺术联盟，1978)。还可参见展览目录《拉吉：1600—1947年的印度和英国》，克里斯多夫·贝利编著(伦敦：国家肖像美术馆，1991)。]宛如动物学家和植物学家对生物物种进行分类和编目，这些画家们也在描画着人类。不过其标志性的类型并不一定是漫画式的。举个例子，维多利亚中期的拉斐尔前派盛赞绘画从自然获益匪浅，当霍尔曼·亨特力图以“视觉与考古学上的绝对准确”为准则来描绘《圣经》场景时，他细察了巴勒斯坦土著民的面孔。不过当他写信给但丁·加百利·罗塞蒂时，在他的想法中，一定是过分依据一个人种学的目录，“想一想，这是有

关人类部落社会生活的多么有价值的图片，他们生活在这个时代，却经历着本该发生在未来的剧烈变革。"[乔治·P·兰度：《威廉姆·霍尔曼·亨特的"东方的癫狂"和他的〈自画像〉》，见《艺术公报》第64卷第4期(1982)。作为伟大的评论家，约翰·罗斯金写道："前拉斐尔主义只有一个原则，它是绝对的、万古不移的真理，通过对最为细枝末节处的精心描绘获得笔下诸生，完全取法自然，并且只是取法自然"(引自亚伦·沙夫：《艺术与摄影》[1968；纽约：企鹅图书，1986]，70~71页，74页，)亦见戴伦·库克：《画家与摄影》(阿尔伯克基：新墨西哥大学出版社，1964)关于霍夫曼·亨特，见林达·纽施琳：《虚构的东方》，载《美国艺术》，1993年5月，第127期；詹姆斯·瑞安：《图像帝国：摄影与大英帝国的再现》(芝加哥：芝加哥大学出版社，1997)，120页；玛丽·E.·柯尔雷基：《霍夫曼·亨特》(伦敦；纽约；1908)]

在这个当口，摄影翩然而至。画家们很快在他们的创造中用上了摄影。到19世纪末，更为逼真的摄影作品的问世，使得报道性的插图黯然失色。[米雷斯特银版照相法的使用融入他的作品，德拉克洛瓦与德加在他们的作品中使用了照片]艾伦·瑟库拉指出，摄影第一次被当做记录财产的手段。他把这称做摄影的"约束"功能。1844年，亨利·福克斯·塔尔博特出版了具有开拓性的著作《自然的画笔》一书，该书的第三幅插图为"陶瓷制品"，这幅图片完全可以作为所有权的证明出示在法庭上。不过瑟库拉很快提出，摄影也成为一种肖像形式，他把这称做摄影的"尊敬"功能。摄影的"约束"和"尊敬"两种功能摇摆不定的结合，促进了执法过程中对逮捕记录进行拍照的技术发展。约翰·泰戈指出，如此一个摄影的应用史，要远比它任何固有的性质，更使它披有"现实主义"色彩。从而，从警局的记录开始，摄影充分发展到确立真实身份的各种建制中：安全检查、医疗记录、政府许可证。还常用于与之相类的社会公共机构的服务中。[艾伦·瑟库拉：《身体与档案》，见理查德·波尔通编著：《意义的争鸣：摄影批评史》(剑桥：麻省理工学院出版社，1989)，343~389页；约翰·泰戈：《表现的主题：摄影与历史评论》(明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1993)]

以这一同样的复合模式，摄影凝固了"原始"人的图像，否则，现代性掀起的普遍化和同质化的浪潮会将他们洗刷殆尽。大卫·利文斯顿给他从事摄

影的弟弟的指导中，将威廉姆·霍尔曼·亨特的观点转换成了下个时代新生的科学语言，他要求查尔斯·利文斯顿"为了人类文化学的使命"，用他手中的相机，"保护各个部落特有的标本"。[大卫·菲利浦:《为工业谋利的艺术:铜版技术，大众摄影与1880—1920年间美国印刷文化的社会性变更》(耶鲁大学，1996); 瑞安:《图像帝国》，146页，引自1858年5月10日大卫·利文斯顿给查尔斯·利文斯顿的信;《1858—1863年间大卫·利文斯顿于赞比西河的探险》，J.P.R.威利斯编著(伦敦:1956)，432页]1888年，铜版网格系统的发明，使得这样的相片可以通过机械手段进行复制，作为报纸和书籍的插图。"图文杂志革命"使得大量都市人能够欣赏到从非洲到东方那些远离他们的"部落居民"的图像。此前，都市人对它们的好奇之心还只能依赖于对异域人们的手工制品或陈列品的随机收集得以满足。类似于这类旅行展览，摄影把"分析的现场"从遥远的地方传送到西方中产阶级的安乐窝中。不过，与展览会或博物馆不同的是，摄影归个人所有。[特伦斯·莱特:《摄影：现实主义与习俗的理论》，见伊利莎白·爱德华兹编著:《1860—1920年间的人类学与摄影》(美国康涅狄格州纽黑文，耶鲁大学，1992)，21页]明信片、杂志、烟盒、白种猎人的图书，还有配有插图的旅行小说，都在城市安逸的客厅和书房中实现着信息生产。从绘画到机械复制的转变，不管它带来了其他什么变化，有一条很明显，那就是实现了从公共展览到个人观看的转变。[罗格·查特尔在《文本、印刷、阅读》中指出，类似地，阅读逐渐由大声进行的社会活动转变为个人的内部行为。见拉尼·亨特编著:《新文化史》(伯克利和洛杉矶:加州大学出版社，1989)，154~175页。]

摄影还呈现为一种表现人种类型的"科学的"方式。由于人种学家在他们的思维方式中吸纳了查尔斯·达尔文的进化论思想，使得体质人类学的关注点与摄影的功能联系起来，以期从视觉上给澳洲、非洲和亚洲的土著民进行"归类"。警局脸部照片的方式被吸收到人类学摄影中，并逐渐取代了名片式的姿势。摄影还被用于人体测量，约翰·莱姆普瑞采用18世纪人体测量学的测量网格，以此为背景拍全身照。卡尔和弗雷德里克·达曼两人将1873—

1876年间收藏的图片编辑翻译成英文，以《各族人种摄影集》为名出版，开启了个人传奇式的肖像流派，并一如既往地对“下等”种族的轮廓进行全面展现。［米利瑟·班塔和柯蒂斯·林斯雷：《从遗址到景观：人种学、摄影与画像的力量》（麻省剑桥：皮博迪考古学与人类学博物馆，1986）；瑞安：《图像帝国》，149页；弗兰克·斯宾塞：《19世纪中期摄影应用于人体测量学这一尝试的若干注解》，见伊利莎白·爱德华兹编著：《1860—1920年间的考古学与摄影》（美国康涅狄格州纽黑文，耶鲁大学，1992），100页；瑞·麦肯兹：《“人类的实验室”：约翰·麦克施与英属印度摄影的开端》，见《摄影史》II，2（1987）：109~118页；伊利莎白·爱德华兹：《表征与现实：科学与直观图像》，见霍华德·墨菲与伊利莎白·爱德华兹合编：《牛津中的澳大利亚》（牛津：皮特·里弗斯博物馆，1988）。亦可参见扫罗·杜保：《现代南非的科学种族主义》（剑桥：剑桥大学出版社，1995）；A. M.杜根·柯罗尼：《南非的班图部落：摄影复制研究》（剑桥：剑桥大学出版社，1928—1941）。更进一步的例子可见同一作者：《南非的布什人部落》（金伯利：亚利山大·麦格瑞格博物馆，1942）。1869年，约翰·莱姆普瑞出版了《人类形体测量法》，卡尔·戴门出版了《人类学—人种学摄影集……柏林市民协会人类学、人种学与史前史图书馆协助编写》，1873—1876年］更进一步的例子可从古斯塔夫斯·福斯特瑞的《南非三年》（1868）中看到，还有咖啡馆的读物诸如《图解非洲：来自黑大陆上的场景》（1895），以及语言学家W.H.布利克和露西·劳埃德的重要研究成果《布什人民间传说选本》（1911）。同样的一些照片甚至出现在了艾萨克·斯克派出版于1930年的《南非的克瓦桑人》一书中。［古斯塔夫斯·福斯特瑞：《南非三年》（布雷斯劳：F. Hirt，1868）；W.H.I与露西·劳埃德·布利克：《布什人民间传说选本》（伦敦：乔治·艾伦，1911）；艾萨克·斯凯派勒：《南非的克瓦桑人》（伦敦：1930）；斯宾塞：《摄影应用于人类测量学这一尝试的若干注解》；班塔和林斯雷：《从遗址到景象》］

摄影在人体测量学上的成功仅仅局限于“种族”分类方面。其在实践中还存在着技术上的困难，在“人种类型”的分类中也没有形成明确的、形象化的共性。尽管弗朗西斯·高尔顿进行了独一无二的尝试，他在1883年出版的《人类官能及其发展的探究》一书中大量地采用照片，但照片的具体性削弱了基于社会亲缘关系的普遍性。尤为重要的是，围绕种种可测量的特征（长嘴唇、短手臂、肤色）划分的边界不符合殖民管理的需要。［南非的种族隔离作为对

伊哥洛人在圣路易斯·路易斯安那展销会的菲律宾展区吃狗肉

这种描述的一个主要的例外(参见扫罗·杜保:《现代南非的科学种族主义》),但即便如此,黛博拉·普赛尔最近的调查(迄今没有发表)表明,在1950年南非的人口登记法案中,比色图表中希奇古怪的细节与身份编目并没有太大关系]在编纂《印度人民》(1868—1875)这一大部头的殖民研究著作时,行政管理的问题越来越引起人们的注意。这部八卷本的著作用四百多幅照片取代了东印度公司美术学院关于印度人种类型的画像,并对每个印度群体及其种姓进行了描述。非洲方面,哈利·约翰斯顿先生在《英国人的中非》(1897)一书中用照片说明了非洲人的种族差异。与之相反,都德利·基德在其著作《南非卡菲尔人的本质》(1904)中描述南非的非洲人是多样而又单一的“种族”,在描述中还附有他本人随机拍摄的照片。在这些加工过的文本中,所呈现出的种族和人种特征背离了人们所熟悉的西方规范,背离了白人、男性、中产阶级的自我,反映了殖民者的兴趣,记录了一个种群的困境或有用性。所有这些观察都被认为是对不同族群永恒的“本质”的洞察,而摄影师则力图在某个瞬间使这一本质成为可见的。[《图解非洲:来自黑大陆上的场景》(纽约:罗斯·泰勒,1895)。照片由威廉姆·泰勒、埃米尔·保卢伯与传教士主管们摄自非洲;亦可参见杜根·克罗宁:《南非的班图部落》;H.A. 布瑞德恩:《南非的枪支与照相机》(伦敦:爱德华兹·斯坦福,1893);哈利·H·约翰斯顿先生:《英国人统领的非洲》(伦敦:梅休因,1897);杜德雷·基德:《非洲南部黑人的本质》,作者用整整63页照片来做解释(1904;伦敦,1925)。为方便争论,可参见尼克拉斯·托马斯:《殖民主义的文化:人类学、旅行与行政管理》(新泽西普林斯顿:普林斯顿大学出版社,1994)。亦可参见桑德·基尔曼《差异与病理学:性、种族与疯狂的固定形式》(伦敦:1985)与《健康与疾病:差异的图像》(伦敦:Routledge,1995)]

周游列国的摄影家试图阐明，不仅在非洲，而且在美国和欧洲工人阶级的城市贫民窟中，由于中产阶级的迅猛增长，究竟什么东西过早地被我们忽视了。1890年，雅各布·瑞伊斯出版了他的揭露纽约穷人生活条件的名作，其中的一些照片拍自近距离的武力攻击，瑞伊斯在与警察发生武力冲突时，打开了他的枪形闪光灯，巡警举起左轮手枪朝夜空射击。[此举并没有要求公平对待新闻记者的特殊目的。参见雅各布·A·瑞伊斯：《另一半是如何生活：纽约廉价公寓研究》（纽约：企鹅图书，1997）]他详细描述的发生在西方底层的暴力事件，与在非洲上演的类似事件如出一辙。在别处，从沃克·埃文斯到奥古斯特·桑德，摄影家用他们手中的相机，存留下了许多人群的图片，这些人常常是管制、清理的对象，经济困难与他们如影随形。可以将这些人群视为一类进行分析。阿巴拉契亚农夫、德国小贩、下等伦敦人、用羽毛装饰的"美国印第安人"，还有卡拉哈里的土著居民都要"销声匿迹"了。当福音传教士们游历来到欧洲邻近地区的工人阶级中间，用幻灯片作关于基督教或节欲有益健康的讲演时，他们有时可能会将非洲人或玻利尼西亚人的照片投影到屏幕上。[参见詹姆斯·艾吉与沃克·埃文斯：《让我们现在颂扬名人吧！》（1939，1941；波士顿：霍顿·米夫林，1988）；奥古斯特·桑德：《摄影所见证的罪恶》，哥德·桑德编著：（波恩：波恩康斯特博物馆，1995）；桑德不仅描写了人口减少中的地方居民和"农民"，还将产业工人和学者作为类型进行表现。罗伊·福鲁肯戈的《发展时期：1839—1920年间大英帝国的摄影》（奥斯汀：德克萨斯大学出版社，1985）第130页讨论了保罗·奥古斯特·马丁的照片。亦可参见克里斯托夫·莱曼：《正在消失的种族与他者的幻象：爱德华兹·S·柯蒂斯拍摄的印度人的照片》（纽约：万神殿图书，1982），雷勒·卡普兰：《黑暗大陆上的妇女启蒙：一次幻灯片演讲》，《视觉通讯的人类学研究》，第10卷第1期（1984）：61—77页]对于外来人口，一度是用视觉纪录的形式进行备案，但现代性——不管是不是受到改革的驱动——一律以粗暴的形式对他们加以戒备。用澳大利亚人类学家鲁道夫·鲍切在1911年的话说，喀拉哈里沙漠原住民的"文化演进在一个较低的层次上止步不前了"，中产阶级的改革家们也这样来描述出入小饭馆的欧洲人、美国穷人和妇女。[保罗·朗道：《喀拉哈里沙漠的基督教启蒙》，见《图像表征》第45期（1994年冬季号）：25~39页、克里

斯托夫·皮内:《人类'实验室'中的殖民地人类学》,见《拉吉》,贝利编。鲁道夫·拔池引自克里斯劳德·盖瑞的《1902—1915年间肯尼亚、卡麦隆、西非法庭上的德国殖民地照片》(华盛顿:史密森学会出版社,1988)31页]

既然这种人种的分类渐渐变得不分彼此互有重合，那么认为植物学或动物学的分类标准可以提供可行的范式就不足为奇了。实际上，正如詹姆士·瑞安指出的,在19世纪的许多研究中,“种族分类的术语”混乱不堪,即便在当时人种学知识的语境中亦是如此。举个例子,在《印度人民》这一重要著作中,“部落、种族和种姓”这几个概念也都是杂乱无章。[赖安:《图像帝国》,156页]在相同的分类表中,在同一类的术语中,大量毫无关联的概念,诸如人类官能、品质和属性等概念被混为一谈。在自然博物馆中,情况是如此,在其他一些地方,情况也是如此,事实上,非白人与动物“家族”的立体模型在此并排展出,一个是雕塑,另一个是填充而成的。非洲人、亚洲人和印度人的复制品的模板与狩猎者的战利品陈列墙比邻而置。

一些作家强烈谴责将动物与人类图像并置的做法。在此,我想指出,这两类陈列品可以有效地用于研究它们集合的历史。正如我们所看到的,大型狩猎活动中现代火器的运用推动了科技的发展，而科技实践又推动了非洲和其他殖民地人民的摄影作品的生产,紧随着枪支进入非洲后,摄影成为帝国的一个工具。

摄影类型与战利品

据1997年《纽约时报》的一篇文章所载:“在今天的采访中,哈维先生讲述了他与他的同事们多年来不辞辛劳地跟随戴安娜王妃,拍摄她在体育馆、

在大街上、在度假和男友在一起时的场景"，"他们常常使用那些带有性骚扰的粗俗字眼，如用'做戴'表示"为戴安娜拍照"；用'围攻'、'闪电攻势'、'喷水'、'冲锋'、'污之'或'赶场'，都表示'抢快'"。[撒拉·莱亚：《戴安娜的猎手们：猎物是如何被跟踪的》，见《纽约时报》，1997年9月10日，头版]

苏姗·桑塔格曾经指出，表示摄影与狩猎的用语时有重合。装药/上胶卷、跟踪、瞄准、扣扳机/按快门、砰/咔嚓，都是它们共用的词汇与概念。甚至在"快照"意指抓拍之前，所指示的也是一种军事技术。桑塔格追溯了"射击"与表示摄影所具有的俘获世界的强大欲望之间的关联。不过，在新帝国主义的时期，暴力、枪支与摄影工作之间还有更为特殊的联系，这使得我们可以更进一步拓展桑塔格的视野。[参见苏姗·桑塔格《论摄影》(纽约：Dell，1973)。猛然射击与"狙击"同义，均为射击运动中的目标；参见《牛津英语词典》(1933)"snap-shot"条]

从事非洲摄影的人员，其所使用的技巧，甚至工艺技术，与狩猎都是一样的。通过猎取非洲的大型动物，无所事事的人们张扬着他们对自然的控制，并厚颜无耻地将其引申为欧洲对非洲的控制。[约翰·M·麦肯齐：《自然帝国：狩猎、保护与英国殖民主义》(曼彻斯特：曼彻斯特大学出版社，1988)；威廉姆·贝纳特：《评论：帝国、狩猎与非洲中南部的生态改变》，《过去与现在》第128期(1990年8月)，162~186页]到19世纪末，他们的狩猎活动已放弃了公开的商业意图，开始呈现出视觉收藏的重要特征。20世纪20年代，一次"单纯的狩猎之旅"可能会莫名其妙地变成"举足轻重的科研事业"，满载而归的照片，能给他们带来意外之财。[H.朗博士1930年2月14日致维内·喀拉哈里探险队常驻代表皮里托利亚的信，见博茨瓦纳国家档案馆1930年DCF1/25。此次探险是为了给美国民族历史博物馆(纽约)、田野博物馆(芝加哥)、英国博物馆和德兰士瓦省博物馆收集"标本"]他们雇用皮革商和动物标本剥制师把他们的猎物精心制作成全尸的标本，来掩饰自己的修复工作。这些人把它们加工成像未被碰过一样。动物的照片获得了类似功绩，那些搬运工、向导和扛枪者的劳动几乎无一例外地落在了白人旅行者和他所拍摄照片的视野之外，因此他们也

被排除在公众关注之列。

将自己冠以自然资源保护主义者的名号，大型动物的狩猎者们通过博物馆和电影院与壮大中的中产阶级建立了新的联系纽带。他们为西方观众再现灭绝中的非洲野生动物群所做的努力，被广泛认为无可指摘。这个工作由兽皮还是由照片和电影来作为表现手段，无关宏旨。如同大卫·利文斯顿要求他弟弟拍摄的“部落类型”的照片一样，他们的战利品也成了“标本”，实际上，在同一类书籍和电影中，人们不厌其烦地描述着动物和人群的种类。[我在《带着枪支相机走南非》(斯考特伊斯编:《错位》)中将这一逻辑揭露的淋漓尽致。布什人实际的狩猎活动，间或他们的兽皮也作为纪念品进行买卖，这些事情在本书其他文章中有所讨论。在某种意义上说，模拟就是所再现的事物的“毛皮”，见迈克尔·陶西格在《拟态与他在性》(纽约:1993)(第4章102页)中的论述;也可参见瑞安:《图像帝国》,112页以下]西方的自然资源保护主义者随意地谴责非洲人恣意捕杀大型动物，此外，他们很少理性地追问他们的政治和经济结构是否应对环境的改变负责，毕竟，他们的狩猎活动只是个中问题之一。对动物的简单拟态并不能促使人们进行反省。殖民政权建立了专门公园对动物加以保护，野生动物开始依赖于“动物管理员”，从而丧失了明显的“威胁”。[哈里特·瑞特默:《动物庄园:维多利亚时代的英国人与其他生物》(麻省剑桥:哈佛大学出版社,1987)]图片和战利品要对殖民地统治下的机构揭露什么、隐匿什么，是有选择的。

枪支与相机二者的技术发展是同步的。19世纪60年代，后膛枪和猎枪变得日趋完美，通过将火药装入带有内部触发硝的套管中，开枪时可防止硝烟喷射到使用者的脸上和手上。这一时期还发明了干片摄影。以前，大多数摄影家只能用火棉胶手工涂抹感光版。火棉胶是一种具有爆炸性的化合物，它首次在德国制造出来，是用乙醚与火棉(三硝酸酯纤维素)化合而成。当在硝酸中溶解棉线时，发生自燃便会得到火棉。由于易燃易爆，火棉胶不免让人害怕。1871年，当预处理凝胶干片成为可用之物时，紧接着另一个市场出现

了。许多步枪子弹也有同样的毛病。没过几年，一些品牌的相机，如斯考威尔、布莱尔、安秀兹和伊客利普斯，拍摄速度变得更快了。[里斯·V·詹肯斯：《图像与公司：1839—1925年间的科技与美国摄影工业》（巴尔的摩：约翰斯·霍普金斯大学出版社，1975）；布赖恩·扣依：《摄影的诞生》（纽约：1976）。]枪炮制造方面，由美国皮博迪枪衍生出来的英国马提尼—亨利步枪，由于设置了新的后膛装弹标准，19世纪90年代以来颇受非洲白种猎人的青睐，雷明顿和搜坡枪亦与它并驾齐驱。连发步枪可容纳更多的弹药，进行更快的射击。它最有名的制造商是斯宾塞、考特、克鲁派特斯采克和温切斯特。[参见保罗·朗道：《用枪支和相机狩猎》，见《拓殖中的相机：纳米比亚历史发展中的摄影》，沃尔夫莱姆·哈特曼等编著（开普敦：开普敦大学出版社；雅典：俄亥俄大学出版社，1999）]

这些枪支中装载着由工厂生产的现成的子弹，让射手有充裕的时间接近猎物准备射击。一些最具革新意义的干片相机，明显地是以考特连发左轮手枪的装置为基础，后来摄影机的设计，就部分吸取了机关枪的工作原理。[例如，博物学家卡尔·阿克利著名的“阿克利相机”是以装在旋转架上的机枪为模型，1923年由摄影家保罗·斯特兰德使它名垂千古。对于斯特兰德的摄影，参见撒拉·格里诺：《保罗·斯特兰德：一个美国人的视野》（华盛顿：国家艺术美术馆，1990），57页]伊斯曼·柯达的创始人乔治·伊斯曼对枪支非常熟悉，他在维吉尼亚的诺福克近郊有一间固定的狩猎小屋。不过在1870年，与喜爱运动的旅行者拍照时的闲适之情相反，摄影仍是个十分麻烦的过程。举个例子，伊斯曼本人就因为要为拍照准备“大堆的随身物品”，而取消了对桑托·多明戈的一次访问。他后来写道：“一个人能背多少东西？大概比不上一匹马吧。”[伊斯曼的这句话写于1877年。参见詹姆斯·阿克曼：《乔治·伊斯曼》（波士顿：霍顿·密夫林，1930），78页，书中多处引用了这句话；伊利莎白·布瑞俄：《乔治·伊斯曼》（巴尔的摩：约翰斯·霍普金斯大学出版社，1997），伊斯曼在19世纪90年代有一个狩猎小屋]短途旅行者可以轻轻松松地带着双筒野外望远镜和一支猎枪上路，但三角架和装着包有玻璃感光版的重箱子却让人头疼了。1881年，伊斯曼与威廉姆·沃克

结成了伙伴关系，后者采用美国枪支生产者发明的制造方法生产了第一架可互换零件的照相机。不过，就像罗兰·巴尔特在描述摄影术的“揭露性”功能时所指出的，它的化学性质是最为重要的。[罗兰·巴尔特：《转绘仪》(伦敦：乔纳森·凯普，1982)，31页。这应该依照巴尔特将摄影视为一种特殊的“未编码的信息”的认识来理解，它是局部世界的一种无中介的印记]1885年，伊斯曼和沃克开发了一种柔韧的摄影介质，他们用火棉将纸质胶片的感光胶层包住，这样就可以进行二十四张的连续曝光。差不多同时，1886年，一位法国发明家将纯胶状火棉辗成薄片，把它切成窄窄的条形，首次制成了现代无烟火药。1888年，伊斯曼推出了柯达相机，它以干燥的纸面薄片——醚化火棉为介质，[P.Z.阿戴尔斯汀：《从金属到聚酯：定影剂的历史》，见《摄影先锋：他们的科技成就》，国际摄影博物馆编：(弗吉尼亚州斯普林菲尔德：图像科技协会，1987)；《火器百科全书》，哈罗德·L·彼得森编(纽约：1964)，304页]可进行100次曝光。1889年3月，伊斯曼公司的首席化学家亨利·赖肯白斯在火棉中加入香蕉油(一种无毒的溶剂，$C_7H_{14}O_2$)，制成了“赛璐珞”，这是一种非常稳定并且透明的介质，能够制作成可切割的薄片，并能切成条状。同年，两个英国人在火棉中加入硝化甘油和丙酮(C_3H_6O)，制成了炸药——无烟火药。[扣依：《摄影的诞生》，71、88页；彼得森：《火器百科全书》，304页；乔治·伊斯曼1889年3月3日给W.H.韦尔克的信，伊斯曼商务档案，纽约罗彻斯特]因此，后装式枪支与柯达相机不仅使用同样的语言，而且在它们的子弹/胶卷中还封装同样的化学药品。

相机持有者将整卷柯达胶卷寄到伊斯曼公司，公司对相片作处理后又全部寄回。自1888年开始，柯达的广告标语为“捕捉”和“瞬间”。[詹姆斯·E·帕斯特：《柯达的广告神话》，见《摄影史》，第16卷第2期(1992)，135~139页]其主题就是“出其不意地捕捉”，就像捉鱼或捕获野兽一般。若想不征求别人的同意就给人拍照——就犹如一个人想用枪射击另一个人——他可以使用“侦察式”相机，“袖珍相机”的早期广告就是以微型手枪的视觉词汇呈现出来的：它可以连发十二发子弹，双管的。抓拍某一事件及所得的照片都要归功于摄影师，是

他“捕捉”了意义非凡的经历或不同寻常的场合的特定一瞬。旅途中的某一瞬间就是这样成为整个假期的视觉转喻的。伊斯曼为柯达胶卷式相机第一次设计的广告语是:“您只要按下按钮,剩下的交给我们。”[海尔马特与艾丽森·珍史姆:《从暗箱到现代以来的摄影史》(牛津:牛津大学出版社,1969)425页。伊斯曼在写给他的搭档亨利·斯特朗(1895年4月2日)的信中说:“柯达应该进入每个基督教家庭。”柯达的标语“您只要按下按钮,剩下的交给我们”,最后改成了“您来按快门,剩下的交给我们”]

再也不用“如牛般负重”,柯达——还有随后的雷卡斯与米奥特斯等等——相机的体积与重量都很适合装入旅行者的背包。更为重要的是,伊斯曼的范本向顾客表明,摄影术已经得到改进,“机械工作与化学工作已能彻底分离”。[阿克曼:《乔治·伊斯曼》,26页]后膛式手枪与柯达相机再也不会弄脏操作者的手。1888年,伊斯曼乐观地对哈曼说,比起电话的专利权,他更愿意将胶卷的专利权紧握手中。截至1900年,在全世界工业化程度最高的英国,有四分之一的家庭拥有一架相机。原先由工作室提供的整个服务——背景幕布、礼服、设备、支架、底片箱、职业操作员——终于被取消了,就像电话使送信人、办事员和打字员下岗一样。还有,由于摄影爱好者们只要轻松地按动快门就能“拍”出照片——就像扣动扳机就可以得到战利品一样——柯达革命使得它属下的工厂大幅减员。消费者再也用不着熟练和半熟练的药剂师、承包商、包装工和服务人员,所以,他们很快从工厂中消失了。伊斯曼将消费者重塑为生产者。照片就是给按快门的人的奖赏,就像在慰问狩猎队时,将战利品奖给第一个打出漂亮一枪的人。

比属刚果

因而,非洲现代摄影的发展所遵循的几个范式对于狩猎来说同

样是至关重要的。在两者的努力中,消费者搜寻并锁定了大千世界的某些东西,他们以照片和猎物昭示着人类奇异无比的能力。然而,在两者的媒体宣传中，这些事件背后的技术支持与两项事业发展的政治与经济语境都被遮蔽了。尽管在非洲的亲身经历使这种自大陷入了尴尬的境地——因为在每次殖民活动中，对当地那巨大的基础结构视而不见是不可能的——但图像和意识形态可为它们提供支持。在现代殖民统治中,这种恒定的修复工作是必不可少的。

图像与殖民理解

摄影因其形象性而影响着那构成帝国的实践和建制。然而史学家很少着手考察帝国主义的权力结构中视觉图像应用的复杂情况，那么他们应该怎样做?最好首先考察一下图像本身的流通情况,并将其和法庭或行政论坛上图像的摆设进行对比。电影与静态的照片传达着来自非洲和西方的信息,并交互传递,在新近的和久远的文本中,这些图像还在被转述和复制着。比如,卡尔·阿克雷和克密特·罗斯福的南地人(肯尼亚西部讲卡伦金语的人)的图像直接影响了埃德加·里斯·伯勒斯的“人猿泰山”的故事,也给后来的欧萨和马丁·约翰逊的电影提供了素材。[1911年,巴勒斯以连载的方式写出了他的处女作《人猿泰山》(1912;纽约:1983)。泰蒂·罗斯福出版《非洲猎物寻踪》(纽约:1910)一年后,部分摄影报导了罗斯福著名的狩猎之旅。益尔·白德曼:《泰山及其后事》;卡梆伦:《电影中的非洲》,还有詹姆斯·帕特森:《电影中的非洲》,见《非洲的探索与文件》第68期(1995),75-79页]在那些电影中,至少有两部,即约翰逊的《Congorilla》(1927)与《辛巴》(1928),还有更早一些阿克雷的电影胶片,进而又影响了欧文·撒尔伯格的《人猿泰山》(1932)和麦

瑞恩·库珀的《金刚》(1933)——更别说乔治·卢卡斯的《星球大战之杰迪归来》(1983)中的以俾格米为原型的埃沃克斯，以及《星战前传之魅影危机》(1999)中的丛林酋长。[欧萨和马丁·约翰逊的电影可直接从堪萨斯州夏努特的欧萨与马丁·约翰逊旅行博物馆直接租借到]考德兄弟在电影《河畔的桑德斯》(1935)中描写的非洲善恶两国王又重现在《所罗门王宝藏》(1937)与《祖鲁战争》(1963)中。饲养牲畜的非洲人堂而皇之地出现在1909年安德伍德的立体镜纸牌中。同样的人物在20世纪60年代的电视节目《奥马哈人的动物王国》中可以找到踪迹，该节目主持人为奥萨·约翰逊的好友马林·帕金斯。[普罗卡斯卡:《幻想》;尼尔·扫巴尼亚:《可哪里有牛群?》。马赛人和祖鲁人的流行图像贯穿于“20世纪”(见即将出版的《视觉人类学》)。]长有宽大翅膀的游吟诗人在丁丁、贝蒂宝、兔巴哥等卡通中都是“土著人”，到了迪斯尼大获成功的影片《狮子王》中，他成了一名巫医，这次是狒狒装扮的。

很难概括这些流行的表现路线与真实的殖民主义历史间的关联。人种学，殖民统治下的“部落”管理，还有摄影和电影，都对彼此的领域互有影响。[参见曼彻斯特大学殖民主义史研究精品丛书。对于人类学学科的相关论点，参见亨瑞卡·库克里克:《部落典范:1885—1945年间英国人类学中政治权威的图像》，见《历史化的实用主义:英国社会人类学论文集》，乔治·W·斯道肯编著，59~82页。(麦迪逊:威斯康星大学出版社，1984);爱德华兹:《人类学与摄影》，绪论第6页以下;对于传教士的相片，参见罗里·麦赖克兰·贝斯特:《危险的影像:1895—1945年间CPSA代表团在南非拍摄的相片》(M.A.论文，威特沃特斯兰德大学出版社，1997)]我对当前的文献大体的看法就是，它们很少能达成共识，只有一点例外，那就是它们都充斥着性与种族主义，都属于当代，因而以某种方式共同构成了文化现象。一些学者钻得更深，将西方的“凝视”视为强大的力量，将观看本身置于与行政控制同等重要的地位。这一观念来自对米歇尔·福柯奇怪的误读。[确实，观看可以成为控制的一个方面或阶段，这在杰里米·边沁提议的“圆形监狱”中被确定下来，也反映在边沁试图认识人类行为的本质并制定一套规范的与之相应的法律的想法中。当一个人得知正在被观看，很可能会有被侵犯感，觉得不安。除非对身体的观看活动受到牵连卷入其中，否则，观看是

一种相当被动的行为。(米歇尔·福柯:《规训与惩罚:监狱的诞生》(纽约:1979),克里斯·詹纳也探讨了这一问题,《视觉文化》(纽约:1995),"序言",15~16页)]很显然,当我们对弱者以巧智挫败强者的再现进行思考时,行动与图片的本质是两回事。在漫画的叙述中,丁丁让他的对头刚果人狼狈不堪;在加纳妇女所崇拜的一尊雕像中,一个非洲人在国际象棋比赛中击败了白人;在哈拉雷的舞蹈表演中,一个扮成"白人殖民者"的舞者成了搞笑的对象。当白种人在书籍和报道中给非洲人拍照或编制目录时,也必定会使用同样的区分——这类控制行为在符号领域都可以找到。[克雷默:《红色土耳其帽:艺术与非洲的精神财富》(纽约:1993),210~211页;埃里克·沃比的采访。同样的案例被莱勒依·韦尔和兰戴各·怀特用来进行口技表演,见《政权与赞美诗:历史上南非的声音》(夏洛茨维尔:维吉尼亚大学出版社,1991)]

不过,殖民接触中"虚"与"实"的两方面相互影响。毕竟,就像近来的几个分析所云,通过摄影就能了解历史,这是其他渠道所不可能胜任的。[例如,参见格温·普瑞斯:《19世纪晚期赞比亚西部摄影之战》,见《非洲事务》第89期(1990年,97~106页)。又见《殖民地的相机》,哈特曼等人编著;盖瑞:《来自巴姆的图像》。]但是,重叠部分也是有帮助的。在直观的意义上说,这是如此之重要,以至于殖民统治操纵人民的手段为纸上的种群再现提供了基础。实际上,部落概念本身就源自当地的等级制——其中有些非常复杂——对个体进行分类的过程,这些分类后来被认为是可认知的。在威特沃特斯兰德大学医学院的地下室里,仍然可以看到布什人的头骨资料,雷蒙德·达特教授的"非洲人脸孔资料馆"(收集于20世纪20年代,从真人套取的石膏面具),还有其他动态的影片。以医学方法处理的舞台造型中的人种区分被展示出来,它们似乎与生物种类的划分相似;但实际上,头盖骨、脸部面具、影像的"类型"底片,在这个奇异的博物馆里都依据征服与治理的逻辑被分门别类地整合在一起。[关于摄影、人体测量学与殖民地人种学之间关系的更多资料,参见克里斯托夫·怀特:《可见的身体:1850~1900年间的人类学与摄影》(伦敦大学,1987);皮尼、鲍伊内特等人的论文,见《1860~1920年间的人类学与摄影》,伊利莎白·爱德华兹编(美国康涅狄格州:纽黑文,耶鲁大学出版社,1992))。《印度人民》,约翰·福布斯·沃森和

约翰·威廉姆·凯编译；又见罗伊·福鲁肯奇：《发展时期：1839—1920年间大英帝国的摄影》(奥斯汀：德克萨斯大学出版社，1985)，53页。格雷斯·斯尔伯爵和卡罗林·布鲁尔：《业余爱好者、摄影与维多利亚中期的想象》(芝加哥：芝加哥大学出版社，1986)，47页，作者们将这种图片的效果描述为类似一个古文物研究者的公文包。关于达特及其他人的布什人收藏，参见恩瑞詹·莱索尔和帕特丽夏·海斯即将出版的著作，尤其是《性科学、性景观：1936—1937年间科哈纳可的南非》，发表于1997年1月召开的西开普敦大学性与殖民主义研讨会] 同样的傲慢态度甚至决定了个人图片的分类的性质。在殖民时期得以传播的大多数照片中，非洲人被分为各种管制类别，或是按人种分类，或是按其他方式：码头工、纺织工；沃洛夫人、马林巴演员、青年人。你无须在这一点上细究，因为摄影家的目标和联系是形形色色的：传教士布道的照片、时装和商业图片、电影海报，还有大量的幻灯片之间存在着重大的差异。不过多数时候，对优秀的摄影家和雇佣文人来说，图像中的非洲人一直是没有个性的、匿名的。[例如，可参见艾利奥特·埃里扫芬在《生活》杂志上的作品和杜根·克罗宁有趣的彩色插图；还有塞内加尔摄影家如李斯特·卡鲁的作品，克瑞斯·盖瑞在《讲述风景》和她的论文《非驴非马：西方和非洲摄影家拍摄的明信片图像》中作过分析，该论文发表于"图像与帝国"研讨会。]根据艾伦·瑟库拉的术语，可将它们置于肖像的"尊敬"范式，但它们依据照片的"约束"功能——表示所有权或控制的功能——被同质化了。

将差异还原到种属的变异层次，这种做法不仅仅是分类学上的权宜之计，更是由于距离的作用。因为"科学的"分类学研究对殖民主义来说作用有限，宗主国遥远的统治结构使得呈现一个真实而又永恒的非洲的想法极为诱人，并在出现用第一人称报道探险后变得格式化了。这种想象的空间不仅有助于掩盖真正的殖民冲突中的丑恶，还暗示着那些看起来淫荡、肮脏与狡猾的非洲人已经被殖民主义所腐蚀。所谓的真实往往取决于与观察者的经验保持一个安全的距离。对于欧洲人而言，生活淳朴的非洲人的生存方式本质上仍是陌生的、遥不可及的，就仿佛地处遥远的人民实际上仍未被充分认识：这其实是一个常识性的观点。不过，事实上，欧洲人时常声称他们非常了

解真实的非洲人,甚至单从他们手中的照片就能做到这一点。

由于没有个性的人们的图片几乎一直是无权者的图片，因此在对非洲人的殖民再现中，真实性的极致就是那些遥远的和普通的人物的“揭示性的”肖像。又一次,这是一个矛盾,但它仍然准确地描述了大量的殖民照片和多数的肖像照的特点。这一富有冲击力的观念对弗里德里克·路加德的传记作者玛杰里·皮哈姆是如此的有吸引力,以至于她在《十个非洲人》一书中,用了一张不知其名的非洲老人的照片作为卷首插图，该书旨在揭示所述之人的个性。照片的标题为“真实的塑像”。[玛杰里·皮哈姆:《十个非洲人》。(伦敦:1936)]只有当一个人的个人身份被抛弃,他或她才是这样一尊塑像,一张可视为有力的、真正的、可认知的与可复制的图片。

诸如皮哈姆的“真实的塑像”这样的大众化的陌生类型意味深远。它们头上有着真实性的灵光。在广为引用的《机械复制时代的艺术作品》一文中,瓦尔特·本雅明详细阐述了“灵光”这一概念。他将灵光视为手工创作艺术的特质,正如马克思将商品拜物教视为原初本能一样。依据本雅明的观点,原创的艺术作品的灵光是对该艺术品进行传统的把握时,即时领悟到的意味:它就是艺术品的“历史见证”,它作为艺术品的固有性质被回置到艺术品中。[瓦尔特·本雅明:《机械复制时代的艺术作品》,见《启示:评论与反思》,汉娜·阿伦特编(1968;纽约:1969),223页。根据本雅明的观点,摄影与电影的灵光被认为带有神秘主义甚至法西斯主义的色彩,我在下文暗示了类似的意义]或许是因为真实性总处于退隐状态,本雅明描述所说的灵光几乎全是过去时态。它是一种远离视线的东西:我们可能会遭遇到它,但却不能对它进行度量,更不能控制它。它是“距离的一个独一无二的现象”。[同上,222页。汉娜·阿伦特评论说:“不可接近的实在是图像崇拜的一个重要性质”。同上,243页,注5。]

同样,“真实的”非洲也是不可占有的、无言的和遥远的,所以总是受到玷污的。到世纪之交的时代,殖民地旅行者不得不勉力躲到场景背后,离开

观光者的轨道；然而一旦到达既定的目的地，他的交往立即会对它进行转换，驱走它的灵光。真正的联系的建立使所有的真实荡然无存，对真实的原始人的找寻永远无法实现。在我看来，非洲的照片常常是消除这一结果的技术。换句话说，具有真实性的照片是对永恒的灵光或者说永恒的“内在距离”的肯定。照片上的人离西方人的经验越“遥远”，就越“真切”，因为他更为“真实”，不论拍摄时的情况怎样，当“俾格米人”和“布什人”的图片成为书籍、幻灯片、杂志和明信片上的肖像时，它们就使灵光永恒化了，却也直接地抹去了现实中所谓俾格米人和布什人的生活。

在这个意义上说，摄影要比直接观察好得多。马丁·约翰逊和卡尔·阿克雷在他们的协议中证明了这一点，他们于1925年在坦桑尼亚摄制了“猎捕隆布瓦狮”的镜头。他们雇了几个与南迪关系亲密的年轻的吉普斯吉族人，从肯尼亚的纳罗克出发，费尽周折进入塞伦格特，然后用汽车帮着将猎物驱赶到吉普斯吉族人的矛头之下。这段镜头出现在约翰逊1928年大获成功的影片《辛巴》中——还有在他的《探险》一书中——还配以画外音解释这一“传统”狩猎的背景，而影片记录的“正巧”是这一场景。随后，同一系列的照片出现在另一些书中，不过换了别出心裁的标题，有一些甚至与约翰逊的截然相反。[乔治·伊斯曼：《非洲旅行编年史》（罗彻斯特：私人印刷，1927），54页；玛丽·L·周伯：《卡尔·阿克利的非洲》（纽约：刀德，米德，1929），130页。亦见马丁·约翰逊：《狩猎之旅：非洲传奇》（纽约：普特南，1928）]此类照片能够保持它们的真实性，克服所有的差别。在无处不在的“探险”中，摄影也胜过了观察。探险家们穿过喀拉哈里沙漠，向他们遇到的每一个人分发香烟。1925年，欧内斯特·卡德勒评论布什人过时落伍的纯洁时写道：“我认为，在布什人的生活中，最根本的东西是他的质朴……当逐渐理解了人是一个有知觉的存在，他总是对首要的部分给出解释。”[罗伯特·戈登：《布什人：1925年的非洲探险》（雅典：俄亥俄大学出版社，1997），74页，引自卡德勒1925年11月16日给傅立叶的信。]

在咖啡馆的读物里，布什人的照片所呈现的这种真实性可能比现实的生活状态更好。作家欧内斯特·范德普斯特因其对布什人真实性特征的详细描述而广为人知。他认为，布什人像其他土著人一样，“四面楚歌，腹背受敌”（如威廉姆·霍尔曼指出的），在他们那些富有灵光的图像的环绕下，他们的纯洁将被毁掉，甚至他们自身也会完全“灭绝”。我们现在知道，即使是最为纯正的布什人也并非是土生土长的。最初那个地方生存着许多操克瓦桑语的人，19世纪南非“布什人”的身份是在那些克瓦桑语人被驱逐和屠杀之后才形成的。1925年，欧内斯特·卡德勒的“丹佛非洲探险队”遇到的布什人，已是应付白人的老手。到1950年，即使是最“边远的”布什人，也知道向西方的旅行者讨根香烟了。

1958年，伊莉莎白·马歇尔·托马斯的著作《温和的人群》出版后，手提相机的旅行者继续抹去除摄影镜头外任何地方的真实性。旅游者要求布什人按照他们喜好的摄影“类型”摆出各种姿势，简直不费吹灰之力。这的确是南非凯格凯摩公园里的日常一幕，布什人在那里展出丧失了自我真实性的着装肖像。［戈登：《布什人》。前述关于真实性的观点更多应归功于戈登。关于布什人的更多信息，参见埃得温·威尔姆森：《飞满苍蝇的大陆：喀拉哈里的政治经济学》（芝加哥：芝加哥大学出版社，1989）和罗伯特·J·戈登：《布什人神话：纳米亚下层阶级的形成》（科罗拉多波尔得：西方风景出版社，1992）］随后，他们又出现在外出度假的观光者们的影集中，这更进一步建构了遥远的体验，那些穷困的人，念念不忘旅游的重负，还有白兰地酒瓶与可乐罐子等新奇的形象引起的不安。最后，通过彻底抹除它自身产生的历史环境，“布什人”的图像取得了成熟的形式。

以上列举的几个极端的例子，包括吉普斯吉族人和所谓的“布什人”，都说明了摄影作为帝国工具的一般功能。

摄影与殖民治理

最近的一个对南非摄影的分析强调了照片与殖民主义之间关系的复杂性以及解释它们的困难。这一分析集中于战败的殖民政权德国和地区性的半殖民政权南非在纳米比亚留下的带有“偶然性”的摄影作品。最后，分析表明，“产生（视觉）知识的过程紧张而又充满矛盾，并且不一定是属于殖民地本身的知识。”[帕特丽夏·海斯、杰里米·斯尔沃斯特和伍尔夫莱姆·哈特曼：《拓殖中的相机》，“绪论”，7页]尽管本书有大量精彩的分析，但也必须指出的是，其对非洲的特殊性的漠视本身——这正是纳米比亚图片档案的特征——正是构成有关部落的视觉符号的条件，这种漠视对殖民统治大有裨益。

自进入本世纪以来的杂志与图书中，非洲部落的象征常常是一个身着正式的日常服饰的成年男子。这一图像为白人殖民地文化和非洲社会的长老父权制（年长的男性处于领导地位）之间的合作提供了一定的基础。[这只是一个大致的说法。“长老”和“长者”两词并不完全相同，因为“长者”更常指法定的亲属关系或财富，而非年龄] 从19世纪末到20世纪30年代，在杜根·克罗宁拍下的迷人的照片中，有富有立体感的“苏格兰勇士”，骑马的富拉尼人，“桑河”猎人，它们全都附有说明性的标题，以指代他们的“部落”。[参见杜根·克罗宁：《南非的布什人部落》]对畜牧者形象的视觉迷恋可通过非洲中部和东部的马赛人得到最充分的证明，尤其是那些身披织物、斜倚长枪的“猎手”（男性青年）形象。在他们被存留于照片与记忆中供人回忆的那个时候，马赛猎手已丧失了狩猎的场所，只好协助殖民政府在罗和卡伦金人中“维持秩序”。马赛人的肖像照片没有给其“放荡的妇女”留下任何位置，后者在19世纪末被认为是败坏内罗毕城的祸因，就像好战的祖鲁人的照片不能反映出第二至三代基督徒如乔治·钱平或阿尔伯特·卢图利的情形一样。[A.E. 艾佛格伯：《1900–1918年间殖民统治的确立》，见

《西非史》,J.F.A.阿牙伊与迈克尔·克拉伍德编著(纽约:哥伦比亚大学出版社,1974)第2卷:424~483页;G.W.B.亨廷福德:《南地的作品与文化》(伦敦:英国殖民办公室皇家文书局,1950),第29段;扫伯尼亚:《可哪里有牛群?》。对于记忆中的马赛人的图片,参见弗里德里克·康特尼·赛拉伍斯:《东南非的旅行与冒险》(伦敦:罗兰·沃德公司,1893);哈利·约翰逊先生:《乌干达的保护国》(伦敦:哈钦森,1902);A.布雷尼·珀西瓦尔:《一个猎物巡逻员的手记》(伦敦:温德姆,1924);另参见《作为马赛人》,托马斯·斯拜尔和理查德·沃勒编著:(雅典:俄亥俄大学出版社,1993)。《放荡的女人》:路易斯·怀特:《殖民地城市的家务劳动:1900—1952年间内罗毕城的卖淫》,见《非洲的父权统治与阶级》,莎伦·斯第彻特与简·帕帕特编著,(科罗拉多波尔得:西方风景出版社,1988),142页;有关钱平与卢图利的情况,参见舒拉·马克斯:《南非属地的模糊性:20世纪纳塔尔省的阶级、民族主义和政府》(巴尔的摩:约翰斯·霍普金斯大学出版社,1986)]

此外,"传统"的非洲人的图片证实了这一观点:"部落经济"的运作是独立于"殖民地经济"的。由此可以断定,流动的男性部落成员乃是两者间的桥梁,他们一方面靠出卖劳力挣钱,一方面又回家"发展"自己的部落。摄于1935年的电影《河畔的桑德斯》从殖民地的角度出发,描写了大腹便便的白人与贵族做派的黑人之间的理想结盟。保罗·罗伯逊是一位非洲酋长,不像他那些只知号叫的邻居,他对"进步"充满兴趣,于是和没有架子的、谦逊的地方行政长官桑德斯进行合作。[祖尔坦和亚历山大·柯达:《河畔的桑德斯》(1935)。在这个例子中有许多反常之事,如酋长的妻子让他的儿子接受现代教育]实际上,殖民地经济总是依赖于非洲劳工。其稳定的发展主要是通过国家立法以及后来酋长、商人和地区官员对劳动力市场的干预。采矿、种植园、商品作物,从创业之初就使用强迫的劳役。[乔凡妮·阿瑞依:《历史视野中的劳工供给:罗德西亚的非洲农民无产阶级化研究》,见《非洲政治经济学论文》,阿瑞依与约翰·索尔编(纽约:每月评论出版社,1973),80~236页。(对于阿瑞依的这篇重要论文存在诸多差别细微的评价,多数意见是认为非洲劳工虽然处于其市场的约束之下,却也有一定的选择权。)关于"习俗",参见特伦斯·闰哲:《回到传统的发明》,《合法性与20世纪非洲政府:A.H.M.克克·格林纪念文集》,阿瑞依与奥卢弗米·沃恩编(英国贝辛斯托克:麦克米兰与牛津St.安东尼学院联合出版,1993)101~102页;赛利·弗克·摩尔:《社会真相与制作:1880~1980年间乞力马扎罗山的习惯法》(剑桥:剑桥大学出版社,1986)317~318页;马丁·凯诺克:《法律、习俗

和社会秩序：在马拉维和赞比亚的殖民地体验》（剑桥：剑桥大学出版社，1985）；马穆得·马姆戴尼：《市民与主体：当代非洲与晚期殖民主义的遗产》（普林斯顿：普林斯顿大学出版社，1996），第4章。］“部落”的意识形态发挥着掩饰这种依赖的功能。比如，它确保，当殖民产业依赖非洲“习惯的”权威来给自己提供劳动力并控制着日渐衰竭的乡村地区时，“那所谓的‘习惯法’的改变根本就不需要正式的承认程序。”从事表演或供人拍摄的“部落男性”是习俗处于虚假平衡的视觉表现，它巧妙地掩盖了白人对强迫或半强迫的非洲劳动力的依赖。

努巴人

“部落男性”的这些照片还掩盖了落到非洲妇女身上的越来越多的重担，包括种地、照顾孩子。在种族外表的背后，酋长们极力想把他们对法律上的少数派的控制权正式化。因此，妇女的图像往往足以反映“部落”的“非进步本质”。举例说来，在《国家地理》杂志中，社会活动、劳动、美容和家庭，常常被描述为是女性常年活动的领域。由于非洲妇女从事那些被认为是男人轻松驾驭的“传统经济”，因此她们作为非洲人，作为女人，被殖民政策制定者们双重地疏远了。［就性别而论，我们的观察限定在布什人，参见埃德温·威尔姆逊：《真正的布什人是男性：博茨瓦纳种族划分中的劳动和权力》，《博茨瓦纳笔记与记录》，第22卷（1989）：21~35页，唐纳·哈勒维：《重塑人类生活方式：舍伍德·沃什布恩与1950—1980年间的新身体人类学》，见《身体、骨架与行为：生物人类学论文集》，乔治·斯道肯编（麦迪逊：威斯康星大学出版社，1988）。对现代社会阶层中“市民”隐匿的性别最好的分析来自卡勒尔·贝特曼：《女性的紊乱：民主、女性与政治原理》（剑桥：政治出版社，1989）］凯瑟林·路特斯和简·考林斯对《国家地理杂志》进行细读后指出，这个杂志是对有色人种的妇女的展示，例如，类似于主题为世纪之交北非“女眷们”的明信片的手法，后者表现的大多是棕色人种的女性乳房。在这两种媒体中，照相机都是瞄准公众、雇工，都体现了教育学的、男

性的视角，而非洲妇女则被赋予了性特征，同时用她们来代表文化的差异。如果说“部落男人”的照片遮掩了非洲男人的经济，那么“部落女人”的照片则抹杀了非洲女人的经济。[凯瑟林·路特斯与简·考林斯：《细读〈国家地理杂志〉》（芝加哥：芝加哥大学出版社，1993）第115页；麦勒克·俄拉伍勒：《殖民地女眷》（明尼阿波利斯：明尼苏达大学出版社，1986）。对我的整个思考来说，可参见期待已久的劳拉·韦克思勒关于摄影与美国性别的著作：《软性暴力：美国殖民主义时期的家庭景象》（北卡罗莱纳大学出版社，2000）]

除了这些意义之外，非洲“类型”的照片还有一个政治上的约束功能。克里斯劳德·盖瑞告诉我们，早在1914年之前，德国政府就规定对政府人员拍摄的照片拥有第一权利。不久，每个殖民政府都有了自己的摄影机构，且不说它事实上是否有能力对不合需要的新闻图片进行检查。[克里斯劳德·盖瑞：《摄影史》，见《撒哈拉沙漠以南非洲百科全书》，约翰·米德莱顿编，（纽约：斯克莱布诺，1997），404~409页。]对于宗主国的公众和政策制定者而言，大多数绝对真实的非洲图片使当地政治变得模糊不清了。通过殖民时期金钱与武力的联合渗透，去个性化的非洲人的图像成为詹姆斯·司各特称做统治的“公众手稿”的一部分，后者乃是对殖民地令人满意的呈现。帝国主义甚至比依赖非洲人更依赖于这种手稿。[詹姆斯·司各特：《控制与反抗的艺术：隐匿的手稿》（纽黑文：耶鲁大学出版社，1990）。我对司各特的意思作了些许变动。他所说的“公众的手稿”是为了表明“在下层人中间制造赞同的外衣”。（55页、77页）]20世纪二、三十年代，随着西方人的非洲照片日趋专业化，许多殖民政权所容忍的非洲民族话语的唯一模式在类型化的照片中有所反映：这就是“传统主义”的模式。因此在斯威士兰，英国和南非政府否决了国王索布扎的发展战略，使他除了照着先辈们的世界形成的僵化的图片发号施令外，别无选择。[克里斯托夫·露：《斯威士兰的殖民政策：1910~1939年间进步的南非民族主义的下滑与斯威士兰政治传统主义的浮现》（哲学博士论文，耶鲁大学出版社，1998），36页]因为传统就意味着同质化，因此这些战略可能会同时切断两条道路，“公众手稿”实际上被臣民用来伪装与掩饰。因而，当贝屈纳兰的保护国试图让行政“官员”迂回进

入酋长层时，博茨瓦纳的一些统治者反应强烈，坚持他们只具有"部落议事"同等资格。[迈克尔·克拉伍德：《特舍克迪·克哈玛与1926—1936年间对英国治理博茨瓦纳的反抗》，见《非洲历史》杂志1985年第26期，193~214页]不过，更经常的情形是，真实的非洲文化图像激发了对政治活动的反抗并使国家获益。它们大多数时候拍的都是乡村地区，所以遮掩了城市空间；它们是落伍的，所以无法使非洲人在自己的时代发出自己的声音。在扎伊尔，色瑟·色科·莫布托的"真实性"政策肯定了活生生的历史的重要性，伪装了扎伊尔国家的由来，并把有关当下生活的争论边缘化了。[波古米尔·耶维斯威克伊：《扎伊尔绘画：从西方的发明到社会的自我呈现》，见《非洲探索：20世纪的非洲艺术》，苏珊·沃格尔编（纽约：非洲艺术中心；慕尼黑：1991）138~139页；K.A.布萨亚：《非洲的挑战》（纽约：1962）；韦克特·C·尤肖都：《部落人的消逝：一个西非人的经历》，见《亚洲与非洲研究杂志》1970年第5期：51~65页。]马拉维的班达博士和夸祖鲁的酋长布斯勒兹尝试了类似的方法，试图以统一的、改造过的传统来取代政治争论。在所有这些更替中，图像都扮演着一个角色。

此种努力的缘由来自帝国统治。欧洲宗主国对非洲的控制一定范围内需要依赖"传统的"治理方式。这一需要被北尼日利亚第一任总督弗里德里克·路加德发展成为"间接统治"理论。[路加德1900—1906年间担任北尼日利亚保护国高层委员，1912—1919年间担任尼日利亚（当然也包括南部尼日利亚）总督]非洲常驻官员接受来自遥远的伦敦驻外办公室或法国殖民地政府官员们最常规的命令。新世纪到来后，电报使通讯时间由几个星期缩减到几分钟，这使得宗主国政府官员与非洲殖民地的关联更为密切，不过他们的目标是节约开支。欧洲官员运用地图、报告和账簿来组织制定他们的政策，地方官员则不那么忠实地执行这些政策。[安德鲁·罗伯茨：《帝国的头脑》，见《非洲的殖民时期：1900~1940年间殖民地精神与物质运动论文集》，安德鲁·罗伯茨编（剑桥：剑桥大学出版社，1990），26页以下。罗伯特·桑顿：《1850—1920年间非洲人种学记事：一个适当的人类学领域的记录》，见《人类》新辑（1983年9月），502~519页。我这里的分析不仅受到司各特《隐匿的手稿》的影响，他的《作为一种仪式：某些改善人

类条件的计划是怎样破产的》(纽黑文,耶鲁大学出版社,1998)一书更使我受益匪浅,尤其是他对仪式的分析]斡旋于有着全然不同的居民的殖民地首府(如拉各斯、马弗京)间的官僚们,如果与普通非洲人走得再近些,常常会发现对部落法律、风俗和个性的假定同一性进行质疑并无好处。距离类型合乎规律的可预言性是一个有用的虚构。

大多数欧洲治理者与(十分显然)非洲人相互都很了解。欧洲人与非洲人之间的实际交往充满偶然性,殖民地官员对他们拥有的“知情人”的知识引以为荣。再一次采用(并吸收)詹姆士·司各特的术语,从宗主国的角度看,在非洲还有大量“隐匿的手稿”。有一些并肩而立,另一些形如洋葱,层层相包。行政区官员与地方官员在非洲政治中的一体化,比如,根据路加德的“二元指令”半数未公开的手稿发挥着作用,后者通过案例与申诉改进着非洲的司法。富拉尼·艾米尔的奴隶交易或官员对“虚饰”的依赖最好地粉饰着公众话语,并为宗主国观察员所隐匿。[塞恩·史迪威:《阿马纳与“阿西里”:王室奴隶文化与1903—1926年间卡诺的殖民地政权》,见《非洲奴隶制与殖民统治》,苏姗尼·米尔斯与马丁·A·克林编(伦敦:富兰克·肯斯,1999),167~188页;富兰克·赛勒慕恩:《殖民主义与富拉尼人身份的出现》,见《亚非研究》杂志1985年第20期,193~202页]白人与非洲仆人身体上的亲密接触带来了更深层的表征问题。夜间帮女主人取走大便的“男孩”,从另一方面说,要比作为“部落男子”的他更值得信任。职员、厨师、医疗助手、贴身男仆,还有奶妈都是必不可少的,他们也在图像中占有一席之地。商店与传教团都用肖像画做广告,非洲人将其中的一些转换为解放的理想。[波古米尔·耶维斯威克伊:《作为日用品和交流手段的扎伊尔大众绘画》,见《非洲的物质文明》,梅·周·阿诺德、克里斯托夫·盖瑞与克瑞斯·L·哈蒂编(布卢明顿:印第安那大学出版社,1996),349页;桑图·毛弗肯在约翰内斯堡的精美作品也证明了这一观点;但我们也可以参考《石鼓》杂志上性感的时尚照片,迈克·尼可:《漂亮的僵尸》(伦敦:1991)]不过,他们是令人不安的,偏爱华丽的服饰,沉浸于莫名的传统中,喜欢悲剧角色,不安分守己。非洲人在许多层面上掩盖了欧洲人的

"手稿",不过欧洲人也转移了他们的视线。[参见南希·亨特:《殖民地词典:刚果的出生仪式》(北卡罗莱州达勒姆:杜克大学出版社,2000),尤其是第3章;约克·麦库鲁克:《殖民地精神病学与"非洲人的精神"》(剑桥:剑桥大学出版社,1995),第5章。]

我的观点是,在殖民宗主国中,有关非洲现实的令人不安的知识,还有对现实的非洲人的信赖,都最大可能地从属于非洲人类型身上的特征的描写。有关部落男子的"公众手稿"是对形形色色人群进行帝国统治资金不足这一问题的解决之道。这不仅为非洲人提供了平台——不论是多么的不完善——使其成为可见的,而且——矛盾的是——有助于缓解白人潜在的恐惧。

> 那些潜藏的异教徒从四面八方涌出,一边发出让人毛骨悚然的欢叫,一边跳跃奔逐……我住在罗德耶旁边,面对这些嗜血成性的黑鬼们,我禁不住瑟瑟发抖。心想,他们要是想铲除我们是多么的易如反掌。然而,看看白人的力量吧,当巴克举起他的扩音器,喊道"停!"他们马上安静了下来,老老实实地等着下面的指令。[纳塔利·巴克斯:《相机背后》(伦敦:杰弗里·布莱斯,1934),183页,这段描写讲的是一部不知名的电影中众所周知的模式下的一个尼日利亚人]

非洲人越是被认为受制于可预知的习俗,大家就越感到安全。对非洲人分门别类有时会强化一点,赛璐珞或相片要比现实的人更真实。我们怎样才能理解其中包含的困难,比如,让非洲人扮演"非洲人"?在其为殖民地福音传道者拍摄的非洲指南中,L.A.劳特卡特和G.C.兰赛姆告诉我们,"班图"女人在扮演她们自己的"类型"时忸怩作态,极不自然,然而桑给巴尔的非洲人就做得好多了。"对于本地演员,我们的经验是,至少有五分之一能很到位地表演他们生活中习惯性的任何动作……一个本地女演员(来自桑给巴尔)对

她所属类型的部分表演得很出色"。[L.A.劳特卡特与C.C.兰赛姆:《非洲人与电影》(伦敦:爱丁堡国际传教士委员会出版社,1937),144页]

非洲人按照别人所规定的类型去行动的程度，这本身就成了她所扮演的类型(或图像)的独特特征。上述例子的背谬之处掩盖不了这是一个普通的过程:例如在达特的"布什人的面孔"中,非洲殖民政权的特征就来自其折中的统治所创造出的群体,进而还纵容将那些观察视为想象性的前提,以此来制定它的统治原则。结果,殖民地和宗主国的官员们有时所统治的人口数量要少于图像的数量,就像《艾丽丝漫游奇境》中的红桃皇后。

当有关真实性的公众手稿与非洲真正的政治相交叉时，结果可能是灾难性的。肯尼亚政府对矛矛党人起义的激烈反应就取决于这样一种观念,即"基库尤人"在与现代性相遇时所展现的那种病态就来自他们的集体,来自其部落天性。[约翰·朗斯代勒:《毛毛人的心灵:制造毛毛人与重造肯尼亚》,《非洲历史杂志》,1990(31),393~421页]在布隆迪,尤其是在卢旺达,复杂的资助形式可归纳为两个大众化的身份:"图乌特斯"和"胡图",它们被本质化为系列的自然特征,并在雅克·马克特和其他人的照片中表现出来。这一"公众手稿"的作用就是为那些国家——在那里,胡图的极端分子声称自己具有唯一的"真实性"——的种族灭绝战争提供一个必要的思想准备。[雅克·J·马克特,《古代卢旺达的社会制度》;A.巴恩斯:《东刚果的仙境》(纽约:普特南,1922);亦见詹恩·卢米亚的《1916—1931年间比利时管理下的卢旺达政治制度》中的相片,又见丽莎·马尔克在《纯洁与流放:坦桑尼亚的胡图难民的暴力、记忆与民族宇宙学》(芝加哥:芝加哥大学出版社,1995)中的分析,尤其是第2章;最后还有大卫·纽布瑞,《理解种族灭绝》,《非洲研究评论》第41卷第1期(1998):73~97页。]在南非,一成不变的图像与具有可塑性的歧视性政策之间的合流最坏的地步也就是二者"各行其道"。"部落只有作为一个整体"才能发展,因此在官员们的头脑中,有发言权的人——如祖鲁人的酋长阿尔伯特·卢图利——根本不代表非洲人。"发展"与"部落"是两个对立的概念。今天,南非旅游局还在提供其各个种族

的图片，种族隔离的控制性语言不见了，取而代之的是谈论彩虹与同一性时的兴高采烈。

奇观的缓冲作用

西方的摄影将非洲殖民地人民物化了，这一观点尽管已是陈词滥调，但却是正确的。说摄影，以及在此之前的透视画，已经把观察者物化了，这不是什么难事。[居伊·德波在《景观社会》(1967)中指出，在现代世界，图像再也不能表征外在于它们的分裂的一系列回声，并且与真实毫无关系。本节的标题就采用了他的概念]照片具有的固定的观察点，将观看者凝滞在单一位置：让眼睛保持"静止不动，视线集中"。[杰伊:《现代性的视觉统治》，第7页。快照的发展可以说是吸收了17世纪荷兰画派的传统，如它的"无边框"，它的缺乏"明晰的观察视角"。参见诺曼·布瑞逊:《视觉与绘画:凝视的逻辑》(康涅狄格州纽黑文:耶鲁大学出版社，1983)，94页；斯维特拉娜·埃尔披斯:《描述的艺术:17世纪的荷兰艺术》(芝加哥:芝加哥大学出版社，1983)，138页；色文·拉尔沃尼:《摄影、视觉与现代身体的生产》(奥尔巴尼:纽约州立大学出版社，1996)，22页]更重要的是，当把非洲人置于一个舞台场景加以表现时，他们通常总想参与其中，就像非洲的女电影演员从合作制作她的"公众手稿"中获取报酬一样。克里斯劳德·盖瑞指出，喀麦隆的鲍姆恩国王很快知道了摄影是怎么回事，并且在迟暮之年已经对它很精通了，他摆好姿势展示自己，精心地挑选服装。[参见尼古拉斯·托马斯在《殖民主义文化》第1章中对安达曼岛上居民的照片的分析；还有我在《带着枪支相机走南非》一文中对欧萨·约翰逊的摄影的探讨；以及克里斯劳德·盖瑞的《来自鲍姆恩的照片》。我的两个尼日利亚学生指出，在纳约亚国王的几张全身照中，表现了他对豪萨人的招魂，盖瑞没有提到这一点。纳约亚显然明白相机的镜头的复杂性，有时是公开的、正式的，有时又是个人的、坦率的。亦见詹·韦斯纳:《埃米尔·陶迪(1876—1931)与M.W.希尔顿·斯姆普逊(1881—1936)承担的桑库鲁河与卡塞河盆地探险的照片》(美国康涅狄格州纽黑文:耶鲁大

学出版社,1992)]肯尼亚、博茨瓦纳,还有津巴布韦的男青年们,很喜欢围成一堆,拍上一张照片,如果能有报酬,他们通常就乐意对自己的品性来一段拙劣的模仿。对于这会引起什么后果,他们不必为此操心。[肯尼亚青年的例子、可参见马丁·约翰逊与A.布莱尼·波斯威尔:《殖民地肯尼亚:相机研究》(内罗毕:政府机构,1936)。博茨瓦纳和其他国家的例子在欧美国家的各个大书店可找到相关的插图图书。南非的情形见斯瑞·莱苏尔和莱斯利·维特兹:《南非:一个国家的世界——国际旅游者与野生动物、原住民和现代性遭遇的时刻》(《非洲研究纪要》第143期(1996),24~58页。]

非洲人与欧洲人在图像制作过程中的相互交流也模糊了这样一个问题,即究竟是什么构成一张图片是西方人生产的还是非洲人生产的。克里斯劳德·盖瑞和维吉尼亚-李·韦伯在对殖民时期明信片的讨论中,就这方面提出了很重要的观点。一张相片,不管是由塞内加尔操克里奥尔语的摄影家如阿方索·里斯克-卡鲁还是由西方著名的摄影家沃尔克玛·温特塞尔拍摄的,"赞助商们都将这些殖民地的情景发送到帝国的大城市和中心,在那里,欧洲的专业公司或美国的大公司把它们加工成明信片,然后再发送给远在国外的赞助商,在那里,西方人购买它们。"[《拯救风景》:"引言",2页]。

收集和分发图片的各方同时还负责控制着对图片所承载意义作出阐释。最后,某个既定的摄影家的种族身份甚至阶级关系都不那么重要了。对阐释的控制与更为一般的权力是一致的。在刚刚提到的《国家地理》杂志关于女性身体照片的分析中,卢特兹和考林斯强调了杂志编辑的特殊选择的重要性。不过实际上,杂志的发行量越大,它就越明显地决定了照相机的镜头指向。黑皮肤的殖民地人民对乳房的观看并不带有性色彩,却被拍了下来,他们的照片从家乡发送到美国中西部的家庭,在那里,对乳房的窥视带有强烈的性色彩。进而,美国的金钱又进一步支持《国家地理》杂志在今后刊登更暴露的棕皮肤女人的裸照,当然在电影与明信片中情况亦然。[有时,卢特兹和考林斯的分析已接近自我戏仿的边缘,他们写道:"以种族—性别的编码为核心决定了将要描述

谁的乳房，这一点是不容否定的"，尽管对于《国家地理》杂志的摄影师而言，要求玻利尼西亚和马赛的妇女穿上衣服是不可思议的。亦见埃瑞克·萨瓦莱斯：《黑人妇女的照片》，见《我们的另一面：场景类型》，帕斯卡尔·布朗夏尔等人编（巴黎：非洲当代历史知识协会与锡罗斯联合出版，1995），78~84页。事实上，我认为，被拍照的人非色情的态度对摄影师是有实际影响的]根本上说，在殖民事业中，摄影的作用不是取决于照片的制造者，甚至也不是（实际上这是核心之处）取决于照片本身的图像内容。相反，它取决于对部落图像的挪用而形成的发送与阐释的结构。[艾伦·特拉克森伯格在《美国公司》（纽约：1982）一书中指出，作为保存记录的一种方式，摄影对美国西部的扩张十分重要。罗萨琳德·克劳斯在《摄影的话语空间》一文中引用了这一观点，见《先锋与其他现代主义神话的独创性》（麻省剑桥：麻省理工大学出版社，1985），133页。在这一讨论中，我没有论及风景照（以及风光片和风景画），但大家可以参考瑞恩：《图像帝国》1、2章，以及赫曼·维腾伯格即将出版的新作]而且恰恰是持续可能的挪用，使得机械地复制非洲人的影像有了可能。

在这篇文章中，我试图说明视觉图像，尤其是摄影，是怎样和非洲的殖民主义纠结在一起的。枪支和相机的使用与买卖都以同样的方式集中于代理那里：它们"瞄准"并"猎取"大千世界的象征，它们声称要凭借瞄准与猎取来拥有世界，它们把世界简化为某些原型，它们把这一过程中必需的基础结构置于次要位置并掩盖它。非洲人那表面上看起来客观的视觉在场，以及照片中那些悲情的细节和现实，稳固了"真实性"，模糊了欧洲人所不愿看到的政治和劳动的世界。非洲人的身份模式复杂多样并交叉重叠。西方的殖民摄影，通过适当的图片说明和背景介绍，将它们平面化为可供比较的"部落"。它反映了现代经济必然要与部落相脱离这一意识形态，它制造了对控制的缓冲幻觉，方便了对那些部落的"治理"。一个十足的政治史在一个扩展的、围绕着西方都市的环流中来展示非洲的影像，直至政治与阶级从视线中完全消失。

最后，殖民统治下的影像交易服务于非洲的殖民事业，与之相佐的不仅

有枪支和轮船，还有收音机、新闻影片、出版物和复写纸。图像提供了“通过视觉复制品进行人格操纵的感应巫术”。[艾伦·凡尔德曼：《暴力与视觉：修复术与恐惧的美学》，《大众文化》第10卷第1期(1997年秋)，第29页，引自麦克尔·陶西格《邪教：政府拜物教》，见《拜物教作为文化话语》，艾米利·埃波特与威廉姆·皮特兹编(纽约伊萨卡：康奈尔大学出版社，1993)]与其他象征性的界面相似，视觉图像产生了直接性的表象，同时又能安全地隔离宗主国与它难以控制的殖民生活的各个方面。瓦尔特·本雅明曾经断言，运动的图像将使普通公众能“安全而又刺激地外出旅行”，去任何他们想去的地方。[本雅明：《机械复制时代的艺术作品》，236页]一位开拓性的网络开发者进一步断言：“设想有一种椅子连接到这个系统，你坐在上面，可以任意飞行。”[约翰·马克夫：《一个网络先锋对下个革新的沉思：与罗伯特·W·泰勒谈未来》，《纽约时报》，1999年12月20日，C38]在同样的意义上说，从欧洲帝国的不同地方摄取的图片的累积效果，就是要让西方人之于非洲景观有一个总体流动性的视野，并使其地方性停留于宗主国的肌体。

这是一个错觉。经过特别处理的信息的每个观看者均被置于有倾向性的和有限的表征“档案”中。[关于“档案”，参见米歇尔·福柯：《知识考古学》(纽约：万神殿图书，1972)，瑟库拉：《身体与档案》。爱德华·赛义德在《东方主义》一书中指出，现实的东方与东方主义歪曲的东方正好相反。蒂莫西·米切尔则在《作为展览的世界》(《社会与历史比较研究》(第31期第225页，1989)中指出，殖民展览创造了“一个可称做真实的世界的效果”，否定了在“表征的真实与这一表征所许诺的外部现实”之间的区分。参见托马斯：《殖民主义的文化》，21~27页]不论在非洲还是在西方，人们所偏爱的视觉形象常常遮掩了依据未被破译的手稿进行运作的实际的政治、战争和妥协。如果我们再一次借助“帝国的工具”进行思考，我们或许会说，图像与行动彼此冲撞，相互推动，但它们从不会握手言和，达成一致。非洲的现代帝国主义使它们长期的龃龉状态居留不动，难以变更。

(李修建　译)

现代性的肖像：达喀尔大众摄影中的时尚自我

胡迪塔·诺拉·穆斯塔伐

摄像人种学的相遇

在过去几年往返于美国与塞内加尔之间的旅行中，我的包里总是在赶往达喀尔的路上装满了胶卷，而在返回美国时又载满那些已曝光的胶片。正如别的纪念品一样，这些照片是我和我的朋友们的研究文献和工具。在民族学研究的社会领域的探究中，它们表面看是纯洁的研究方式。[本文吸收了1991到1994年间在达喀尔建立的主要是关于沃洛夫人、穆斯林、中产阶级服装生产者和消费的野外作业的成果。该专题研究受到威纳-格林人类学研究基金和社会科学研究委员会非洲项目的资助。我认为我在此野外工作语境中的事务是不可靠的，因为它们包括的多样的议程，属于我的方面和我的谈话者方面。我提供的小礼物既是出于友谊也是作为对助手的补偿。补偿的问题和那个社会里任何金钱或礼物方面的交换一样，是复杂的。尽管许多人对我和我的工作都提供了帮助，但同样可以理解且应当提出的是，我的工作对他们是没有任何用处的]然而，像别的视觉实践一样，摄影既不是纯粹的科学，在政治上也不是纯洁的。正如乔纳森·凯利所说的："视觉问题……(是)关乎身体和社会权力运作的基本问题。"[这是乔纳森·凯利的《观察者的技巧：19世纪的视像与现代性》(剑桥，1992)的中心论点。他依据一种福柯式的分析提出，现代欧洲的视觉实践是作为重构主体的身体和社会之间的关系与权力的新规训方式的一部分出现的]后殖民

时期的视觉实践使我们得以一瞥被压抑的身体和自我的改造。此外,正如阿比盖尔·所罗门—戈达所言:"摄影带来了身体的新形态和新的阐述方式,也带来了与旧有的表达方式相混合的关于男性和(尤其是)女性的新的影像,从而产生出他们自身潜在和变形的现代性混合体。"[阿比盖尔·所罗门-戈达:《伯爵夫人的腿》,见《作为文化话语的拜物主义》,威廉·皮埃特、埃米莉·阿皮特编(伊萨卡岛:科奈尔大学出版社,1993),270页]作为现代主义的身体存档技术,摄影充斥着矛盾的可能性,因为它在揭露的同时又掩盖,在定型的同时又变形,在征服的同时又解放。[在一个煽动性的表述中,艾伦·色库拉挑战了摄影民主化的自由主义历史。他提出,在19世纪,摄影将全景展示的规则引入日常生活。艾伦·色库拉:《身体与档案》,见《意义的论争:摄影批评史》,理查德·博尔顿编(剑桥,麻省:MIT出版社,1989),376页。在这里,我还想起斯图亚特·霍尔的文章:《黑人流行文化中的这个'黑色'意味着什么?》,见《再现黑色:影视中的争论》,瓦莱里·史密斯编(新布鲁斯科、新泽西:鲁特格斯大学出版社,1997),在那篇文章中,霍尔描述移民的黑人流行文化内在地是矛盾的,因为它使用主导的形式来表达反抗或进行自我界定]

该文要探讨的是达喀尔地区大众摄影肖像的起源和分布。作为对简单化分类的反抗,达喀尔人的肖像摄影是面具和礼物、档案和偶像、一致和复原。女人收集和展示她们装扮得尽可能优雅的照片,习惯上称之为sañse。婚礼摄影集处于达喀尔肖像摄影实践的中心,而时装和举止又是其中的中心。实际上,我进入这个主题是因为我的研究领域是关于达喀尔的服装生产和时尚的发展。我的交友圈形成了一个网络,我研究的是自我表现的艺术,然而我的对话者试图以衣着、肢体、工作习惯和社会职责形成对我的印象。我开始在重要的社交场合中为我和我的朋友们拍照,随着我收集的照片的增长,我的影集成为我作为一个研究者的"引路人"。我终于认识到摄影在我研究生活中的重要性。[然而,在另一个例子中,我遭遇了激烈的谴责,1993年,当我试图拍摄绵羊买卖的时候,一个女商人说:"你打算把那带回巴黎吧。"]

认识到这一点的一个决定性时刻是在1993年,当时我出席达喀尔贫困郊区的一个家庭聚会,我被介绍给家中的父亲,这位长者刚经历一场大病没

几个月，为了这次聚会，他穿着一件天蓝色的宽大长袍。每三个月一次，家人们从周围的乡村赶来，穿着华美的衣服，期待一场丰盛的午宴。最初，我请别人为我和我的朋友拍照留念。然后我接近年轻的妇女，请求她们允许我拍摄她们的sañse，[sañse，实际上是沃洛夫式的法语发音，指包括着装、发型和珠宝在内的总的衣着打扮]她们同意了，并为我摆出正式的造型，正如她们会为任何摄影师所做的那样。由于我拥有唯一的一架照相机和足够多的胶片，不久我被要求为每个人拍照，单独的和集体的。虽然心理上还有所警觉，那位父亲找到我，并挣扎着要起身加入摄影行动。他的女儿试图帮助他，把我叫到他的房间，但却徒劳无益，由于他的床边没有足够的光线，我们放弃了这个努力。这位老者挣扎着残疾的身体要拍照的情景深深留在我心中，成为影像对于塞内加尔人家庭重要性的驱之不散的例证。

今天，照片收集在塞内加尔人的家庭中很普遍，并且在当地生活的几个方面，摄影甚至成为文化资本的一种重要形式，可以用来展示和交换。尤其是，它与sañse的实践紧密地联系在一起，塞内加尔人，尤其是妇女，以此来编织她们的社会角色。本文要考察的是，这样的影像将展示那些曾经被钳制在殖民想象内的身体和自我现在，是如何通过后殖民的自我发明策略而被重新召唤和重新构型的。我首先将描绘摄影在塞内加尔发展的历史轨迹：从殖民时期——那时欧洲人用照相机编录人种档案——到后殖民的现在——这时非洲人用相同的技术描述他们自己拥有差异的文化；接着，我将讨论达喀尔的转变，从大都市的展览到社会经济的崩溃，并将其作为摄影的影像与意义本土化和变革的语境。鉴于这个背景，我将揭示非洲摄影是如何通过把“普通的”非洲人表现为主宰国民传统的有效主体来告别殖民表达的历史的。通过这些新异的影像，非洲人把摄影纳入他们自己的商业的、仪式的、自我设计的实践，把全球的和本土的商品与影像流通联系在一起。在这样的语境中，摄影收集以影集的形式，成为非洲妇女骄傲的资本和家庭档案，持续

更新变革着其服装的风格和特色;最后,我将指出,主体的影像实践颠覆了殖民地男性用他们自己的技术和框架对女性身体的窥视。

根本上,我想要证明的是,那些穿着入时的人们的影像——不是"殖民统治"或"后殖民危机"的简单列举——再现的都是自觉投身于财富、跨国事务和超凡魅力的实践代理人。[我曾在别处论证过,时装的出现和仪式的交换既显示出妇女对社会经济危机的调节,也显示出妇女运用某一指定的方法保护自己的财产和地位。通过社会关系的管理和她们的自我实践和规训,有可能使经济困境以一种有尊严的方式度过。许多人对我说,在塞内加尔的表象是骗人的,我发现这是个例证。表面的优雅并不是教育、俗气或富有的必然标志]在此,我追随近年来文化批评家的观点,拒绝所谓的真实性问题,取而代之的是考察影像生产的权力和机制,无论是欧洲人还是非洲人。[见《摄影与人类学》,伊丽莎白·爱德华兹编(纽黑文,康涅狄格州:耶鲁大学出版社,1992),关于这两个领域相互交叉的历史,见麦乐可·阿娄拉:《殖民地的妻妾们》(明尼阿波利斯:明尼苏达大学出版社,1986),见其中有关阿尔及利亚的法国殖民地明信片的讨论]我也同意斯图亚特·霍尔,他提醒我们"思考这些文化是如何使用身体的——它仿佛是且经常是我们所拥有的唯一的文化资本。我们像作用于再现的画布一样作用于自身。"[斯图亚特·霍尔:《黑人流行文化中的这个'黑色'意味着什么?》]

sañse是这种实践的有力例证,它创造了一个优雅的、精致的自我再现。肖像摄影将此扩展到多样的模式和意义。今天的摄影肖像是真正与当地的财富和地位相关的意识形态,一个殖民地文明的意识形态,以及父权制将女性限制于家庭的场所和视点的意识形态相互联系在一起的。在社会经济危机的语境中,妇女的策略依赖于女性气质和优雅的霸权结构以及本土特色的合谋。正是通过这种合谋,我读到了权力和问题的交织:"谁的机器?谁的幻想?"["谁拥有影像?"奥可维·伊维泽在《在/看:从1940年至今的非洲摄影》(纽约:古根海姆现代艺术博物馆,1996)中问道,这是一本现代非洲艺术摄影的讨论和作品目录]

塞内加尔摄影简史

法属西非殖民地的摄影纪录实践始于殖民主义时期，当时法国居民、官员和人种学者运用摄影作为文献和备忘录在殖民地和欧洲之间流通。摄影形成了进步的叙事，为了秩序、恐吓、效率和娱乐的目的，带给黑暗的大陆以光明。照片通过展示被铁路所主宰的非洲大地和仍需要驯服的作为牺牲品的非洲人的身体，来记录"进步"和"野性"。照片成了明信片、私人备忘录和人种学的文献，为欧洲官员和中产阶级联结起家乡和殖民地，以此来介绍非洲。殖民地时期的明信片、传教士的照片和人种学的照片提供了大量的人物、建筑物和山水图像。[每个类型都有它自己的生产者消费群和展览圈子。克里斯·杰瑞：《传教士照片：私人和公共阅读》，载《非洲艺术》，第24卷第4期(1991)：48~59页]明信片图像大多记录法国在法属的四个西非社区(行政部门)的建筑：戈热、圣路易、鲁非斯科和达喀尔，而且扩展到乡村的花生种植，总体估计起来，殖民时期的明信片总产量中——有关西非的有8740张——有7210张发表于1901—1918年。在这一时期，明信片的制作者为法国摄影师，多以第一和第二殖民首府——圣路易和达喀尔为基地。[见大卫·普罗卡萨：《摄影技术的幻想曲：塞内加尔殖民地的法国视角》，见《非洲艺术》，第24卷第4期(1991)，40~47页。普罗卡萨告诉我们，在20世纪早期和中期，这样的影像开始逐步稳定地下降。他暗示有一到两个摄影师工作于Thies、Rufisque、Ziguinchor和Kayes，这些是与花生贸易有关的中心地区和城镇。当第二次世界大战开始时，除了圣路易的几个摄影室外，所有的照片生产者都在达喀尔。]这样的图像是如此的丰富，日期起于早期殖民时期，上面印着la mission civilatrice的字样，这暗示了摄影师的意图与殖民地设施之间的紧密关系。

少量的关于非洲人和他们行为的档案照片是穿着想象中的传统服装的妇女的照片的类型。[迄今为止，在达喀尔档案的研究中，还没有提到城市精英、传统精英或泥

安东尼·弗雷塔斯　1939年摄于刚果

血人的照片。杰瑞有关传教士和殖民地的照片的研究中确实展示了许多皇室的照片。我也发现了几张裁缝和学校的孩子们在教室里的照片]其中有310张是“研究”妇女和年轻姑娘的,有许多是半裸的和富有浪漫气息的或人种学的注释照片。一张卡片上,一个非洲妇女坐在地上,旁边是一个本地植物编织的篮子,上面标着法语解说词:“我记得她们头发的芳香”;另一张展示三位年轻的塞尔妇女,毫无特征,只裹着缠腰带,卡上印着这样的文字:“西非—塞内加尔—塞尔—无名氏”,然而正面的手写体解说词是“美丽的标本”,在背面是“我们可以毫不夸张地说这是鳄鱼的嘴巴”。[普罗卡萨:《摄影技术的幻想曲》]关于舞台上半裸的阿拉伯妇女的明信片与阿尔及利亚殖民地凝视之间的关系,马勒克·阿罗拉写道:“尽管它是这一(殖民)话语原子化的再运行,但无论如何都是总的和完成了的表达,是不断更新的重复。”明信片表面的细节,作为一张图片或简单的注释,掩饰了它在殖民者和他家乡的支持者之间传递图像和意义的力量。[阿娄拉:《殖民地的妻妾们》,103页。甚至在今天有一个单独的摄影圈子对非洲人来说是难以接近的——或是没有兴趣。旅行者的明信片和昂贵的咖啡茶几上做摆设的书在高尚的精英社区出售。在这些书和卡片中,色情的图片持续到今天都有着在摄影室拍摄的裸露胸部的镜头——通常是表演性的]

摄影通过非洲人自有的都市工作室的途径进入非洲人的循环和展览圈子。在塞内加尔,工作室和肖像展览始于20世纪20年代,但保留在摄影室收藏中的大多数照片始于20世纪50年代。始于20世纪50年代的摄影室肖像摄影显示了延续至今的人物影像的客体、姿态和形象。在这些早期照片中,欧洲的物品,如铅笔、电话、花卉,具有很高的地位,正如今天的照片中对异国情调的瑞士服装、帕拉马·毕加索墨镜或沙特阿拉伯金币的展示一样。[见珍

妮·鲍嘴伏、理查德·布瑞里昂：《相似和超越：来自非洲的肖像和这个世界》(纽约：非洲艺术中心，1990)，作为一个跨文化肖像画法的回顾，这一回顾曾在此类型中放置了几种非洲艺术形式]在20世纪50年代，沃洛夫人的一种名为xoymet的实践还使一部分婚礼照片流传到圣路易。[这种混合的实践在非洲的庆典、雕像或神祠的场所非常多见]在婚礼的夜晚，新娘被带到她丈夫的家。丈夫的房间将临时用那些从新娘邻居或亲戚那儿借来的饰物和相片来装扮。这就向这个新的家庭提供了某种有关她的社会关系的介绍。影像强调了当地对自我表达的关心，并随着都市社会的发展和分层化提供了内部装饰的新形式。

马里的巴马科有着国际性声誉的肖像摄影师赛都·基塔已献身这项事业达五十年之久。他的工作与早期的塞内加尔摄影室摄影师的工作非常相似。“女人们穿着她们奇异的服装来到这里，”他说，“于是，我为她们摆好姿势，然后展示她们的服装。最重要的是服装必须在相片中展示出来。手、纤细的手指、珠宝……这些都非常重要。这是财富、优雅和美丽的象征。”[安德烈·玛格宁：《赛都·基塔》，见《非洲艺术》第28卷，1995(3)，90~95页。这一类型的一个分支是塞内加尔艺术家取自20世纪50年代的玻璃影饰，这种风格复制摄影室的照片和别的图片，这在当地精英、流浪者和旅行家当中很流行]他将欧洲的服装、铅笔、收音机、塑料花、电话和椅子用做顾客摄影的小道具。[我早期的一张朋友的快照表现的是家里的祖母握着电话听筒靠近耳边仿佛在谈话。当我想要拍一张摆姿势的照片时她就这样做了，电话仍然是富有和现代生活的标志]顾客从摄影室照片上展示的一系列姿势中进行选择，其中包括站立的姿势，并将一只手放在椅子上，还有以手托下巴做沉思状的姿势，以及下巴斜倚在折叠的手臂上，头歪向一侧，正打着电话的姿势；有的人模仿圣路易悠闲妇人的姿态；有些镜头以对角线倾斜的角度拍摄。有些有能力的妇人，以她们自己的或借来的黄金珠宝装饰她们的头发和身体。[编者不能够提供保护允许复印一张例证这种趋势的照片] 妇女们的想象并不像男人们那样依赖于欧洲人的小道具。她们聚焦于头和手，用精心设计的非洲发型和黄金饰品装饰头，用当地

的金戒指和手镯装饰手，这暗示，尽管法国的布料通常可以买到，并被缝制成宽大的外袍，但法国美学在妇女们的服装样式中并不处于霸权地位。基塔宣称他得花费时间为顾客摆姿势，让他们放弃选择不合适的姿势和道具。他指出，摄影室肖像摄影是一项冗长的协商事务。玛马·卡赛特——第一位塞内加尔摄影室摄影师——的作品使用的是相同的姿势。最近的批评家指出，在早期的非洲肖像摄影中，这样的姿势安排和短焦镜头的使用显示了殖民地照片所缺少的坐着的被拍摄者和摄影师之间的相互关系。[见伊维泽：《在/看》]

到上世纪80年代，摄影走出摄影室来到每个人的门前。虽然很少有人拥有他们自己的照相机，城镇商业大街上彩色照片的介绍仍使它得到广泛普及。只有非常富有的家庭雇用专业的摄影师或摄影室来拍摄，用借来的35毫米照相机随时准备着，巡回的业余摄影师现在控制着市场。大部分的影像是标准的面部肖像，印制质量有所下降。摄影室通常是空着的，它们的主人被迫在街上巡游以招揽业务。日常生活和端正的镜头对摄影而言毫无趣味。通常，家庭内部为尊贵的主妇所要求的多种姿势提供背景。在每扇普通的门后，大量来自殖民地明信片的不同的主题将摄影带进了妇女们的卧室橱柜和社交圈。非洲人以他们自己的方式运用现代技术，公然反抗殖民者为了他们自己的文化表述而暗示的殖民逻辑。

都市化的达喀尔：一张快照

塞内加尔摄影的历史反映并建构了殖民化、非殖民化和现代化的巨大进程。这些过程，以及它们在摄影实践活动中留下的深刻印记，在达喀尔作

为一个文化目标的发展过程中被揭示出来了，达喀尔作为法属西非的首府在殖民投资的过程中浮现出来，贸易所及的地区戈热、圣路易、鲁非斯科和达喀尔几个世纪以来都是葡萄牙、法国、沃洛夫和阿拉伯欧非社会海岸线势力范围的一部分。它们在19世纪末成为法国的属地，不久，法属西非被宣布为殖民地。属地内的非洲居民变成为法国公民，同时乡下的非洲人被认为是被征服的国民。达喀尔成为现代化的一个焦点，她拥有一个包括学校、诊所、商业和军事在内的稳固的基础结构。这是为了将在早期殖民地时期所谓的非洲"同化"运动推进到更优越的生活方式。一种充满活力的生活，一个优雅的城市和临海的位置，给予达喀尔"非洲巴黎"的称谓。这实际上是一个地域性的国家管理、商业贸易和文化生产的非洲中心。结果，达喀尔成为殖民的和跨国的联系与项目的大门。它既是法国的现代化和文明在非洲的中心，也是几个世纪以来跨撒哈拉地区、欧非地区和地域性贸易的中心。

但是，同许多重要的大城市一样，达喀尔也是一个危机的中心。尽管具有大都市的氛围，达喀尔仍展示出不断加剧的贫穷，破败的建筑和基础设施，根据本地居民的说法，不断恶化的社会关系。扩张的都市区域而今成为四分之一的塞内加尔人的家园。从20世纪70年代开始，地区性的干旱使这座城市成为吸引乡下和区域移民的一块磁石。从80年代开始，世界银行的结构调整计划导致了城市中产阶级教育和雇佣基础的拆除。在城市中产阶级社区，出现了阶级认同和父权制的危机。社会关系、工作和道德，尤其对于妇女而言，成为快速变化和争论的主题。社会网络在增生扩张的同时又变得越来越脆弱，无法应不断变化的需求。随着中产阶级妇女成为企业家，尤其是在服装生产行业，她们变成了家庭生存的支柱和道德批评的目标。她们在公众空间的工作，她们的消费方式、她们的穿着和礼仪都被看做独立自主甚至自恋的危险标志。[我曾在别处讨论过这样的实践可以看做为提高收入所做的深思熟虑的战略的阻碍]

与此同时,新型的文化资本成为重要的阶级标志。由于教育变成了不太确定的提升道路,商业和小本经营成了中产阶级的新战场。有着乡下Mouride出身的新的商业精英作为经济和文化领袖崭露头角,[The Mouride,一个伊斯兰兄弟会,是塞内加尔一个强大的社会组织。从殖民时期农村的一个花生培育基地,发展成为政府的一个伙伴。在响应这个地区的生态危机治理中,它扩展到城市,而且在20世纪80年代扩展到非正式部门和贸易的跨国基地。Mourides成为在塞内加尔有着巨大政治影响力的一个强大和富有的商业侨居者组织]他们的消费习惯和全球旅行为城市中产阶级树立了新的榜样。[胡迪塔·玛斯塔法:《实践美丽:达喀尔的危机、价值和自我掌控的挑战,1970—1994》(博士论文,哈佛大学,1998),作者运用服装生产和时尚的案例考察了这种变化。]特异的东西——文化资本、四海为家的本领、专门化的知识、对象和品味的分层、声望的展示、肉体的完美——日益重要。在文化资本领域的内部,表象变得日益重要。

在特异性的东西中,身体是发展多样的关于举止、文明和优雅的意识形态的关键所在。以某个地区以及达喀尔本土美的历史为基础,优雅人士的流行传统包括由沃洛夫人评判的明确的约束和身体装饰,谦逊的标准据说是伊斯兰人的,时尚的标准据说是法国人的。毫不奇怪,civilisé——法语中表示"文明"之意——进入城市沃洛夫人的词典中意味着整洁、精细和秩序。文明的要义是优雅的、有着小心护理和装饰身体的时尚妇女,这样的身体肖像摄影从20世纪20年代以来一直装饰着非洲的墙壁和影集。以影像形象这样的现代技术形式出现的文明,现在成为了非洲人交流和实践的阻碍,而不再只是追求改革的非洲人的计划。

我将摄影置于漫长的殖民地文明计划和近来出现的我称之为"服装生产地"的漫长历史中。我想以此来考察有关服装和装饰的影像、客体、事件和话语在本地和跨国流通之间的联系。妇女们的流通实践对于这种联系是至关重要的。就像时装一样,摄影曾服从于妇女们的自我表达、财富形式的多样化和地位提升的策略。摄影复兴了长期存在的为声望和尊重而战的本地

竞争，而不是将非洲同化为欧洲。值得指出的是，文明的着装和行为必须在集体性的行为中如社交场合、视觉记录和闲谈中得到认可和验证。而且，大众的文明实践是独立于教育、语言和其他无法触及普通妇女的亲法文明的标志。虽然有一个部分地来源于殖民经验的词汇库，但她们的影像述说并不是针对法国对话者，而是针对本地的竞争者。

婚礼、裁缝和电视

由于非洲人将摄影引入他们的交际圈，摄影在他们的实践中建构着他们自身的同时也被建构着。被展示的文化包括围绕摄影的影像、日用品、身体、故事和实施的实践网络。在服装生产地，摄影既是一种行为的影像记录，同时又是一种有着自我发展轨迹的主体，像别的引以为荣的物品，如衣服，摄影被买卖、收集、展示、交换。[宗教领袖的照片护身符展示了另一个魅力逻辑，正如王朝权力的结晶化。修道士领袖在塞内加尔都拥有他们的图像，以照片、招贴和护身符的形式制作和售卖。有一个繁荣的经济，包括课件一税、祈祷和各种各样的护身符，从洗净的《古兰经》、布条到照片，这种流通扩展了神圣也扩展了修饰的存在]作为衣物和事件的记录，它们燃发怀旧之情、愿望、竞争和商品化。在仪式性的事件、个人相集和时尚圈中，这一情形得到最大量的证实。作为一种新的受到欢迎的日用品和一种商品化的机制，摄影提升了整个社交网络的时尚与礼仪的步伐和吸引力。男人处于妇女们收集、赠礼和社交圈子的外围，这些如今都体现在照片之中。通过这种方式，摄影复兴了非洲的传统实践，同时在非洲人的社会中嵌入了如时尚这样的全球化趋向，在妇女们的交换与表达圈子中提供了新的元素。对于中产阶级，这个领域是巩固网络、主张和分配财富、在同等人中地位和精英声望竞

争的关键。妇女们在控制商品的同时也在使自身商品化。摄影将服装生产地的交流扩展至更大的网络和更久的交往。

尽管出现了婚姻和父权制的危机，婚姻仍在性与家庭关系中维持着固定的制度，并以三种方式与展览和表象的问题关联着：第一，时尚，作为妇女间的竞争，被看做婚姻危机的一个直接结果。对年轻人来说，婚姻现在只是一种遥远的可能性，因为新的家庭已越来越多地面临财务危机。对年轻的妇女而言，这意味着符合条件的单身汉的竞争，或至少是他们在求爱期间的财力竞争。各种形式的堕落也很普遍；第二，一个已婚妇女的身体外表被看做其丈夫健康状况的直接反映和他对她看重程度的标志。家庭的荣誉和信用与网络的获得系结于妇女的外表和行为举止上；第三，至关紧要的，妇女对男性权威的影响被认为是秘密发生的，并部分地发挥美丽和魅力的力量。这在谚语中被简化为“男人是家中的头领而女人是卧室中的头领”。这种社会再生产、权威、影响和表现之间的复杂关系得到广泛的认可。然而，时尚的出现被广泛地看做自恋文化和道德衰退的一部分。

在塞内加尔，摄影技术已经由不同的背景和目的得到迁移。为了回答这些问题，“谁的机器？谁的幻想？”我们必须考虑摄影应用的特殊实践。在达喀尔妇女的摄影中，社交和自我的表演、交流和阐释关系着罗萨琳达·卡罗斯所谓的“摄影的散漫空间”。［罗萨琳达·卡罗斯：《摄影的散漫空间》，见《意义的论争：摄影批评史》，理查德·博尔顿编（剑桥，麻省：MIT出版社，1989）］在服装生产地，一个妇女在她的婚礼或她第一个孩子的命名式上享有不容置疑的优雅和声望。在肖像中，制度性地奠定美丽的社会空间不是通过它被卷入影像的方式（如：交换金钱的手、作为赠礼的衣服等）而是通过个体非凡的美丽来表现的。这种美丽众所周知只有或者通过集体的努力，或者在新的买卖妇女的方式下，通过商业的成功来获得。

摄影重组了社交事件的资金和时间选择，以凸现优秀的服装业主的个

体展示。今天，入口处的队列也是按着照相机的快门、聚集着等候客人到来的摄影爱好者。对大多数客人而言，这是抛头露面、向某人表示尊敬的时刻，除此之外没有别的。事实上，乐声如此之大、人群如此之众，以至于亲密的交往非常困难。尊贵的妇女，每人两到四个装备，将她的客人围作一圈以拍摄照片。年轻人行动起来，伺机为在座的客人拍摄肖像。然后他们急匆匆跑到一小时快洗室，再返回出售这些照片。或者，如果他们没能及时拿回这些照片，就在第二天递送给他们的顾客。在1992年到1994年间，照片卖到每张500CFA，但可以还价到350CFA(约合1.50美元)。在出席这样的仪式前，妇女们试图从男性的求婚者、朋友或家庭预算中榨出钱来去买一张照片。我从未参加过一场婚礼或洗礼没有摄影记录的。

在我的有关婚礼花费和谈判的访谈中，我发现照片是妇女的一种财富。尽管视觉记录的费用由新郎支付，录影和照片却由新娘保管，为的是在社交场合从锁着的橱柜和别的保藏处拿出来展示。视觉记录非常昂贵，一盘录像带录制一天或一夜，人工和设备花费12 000CFA，空白带要花费2500CFA。相对于一个小商人每月40 000CFA的收入或一个官员每月80 000CFA的薪水而言，这是一个昂贵的要价。对于业余爱好者，这足以供给家用。一个人对我说他曾长期失业，现在以周末摄影供养家庭，每月可挣得30 000CFA，这是一笔不算太多但也很可观的收入。对于消费者而言，对照片的需求，就像女性对饰品的需求一样，可使另一个人的收入有正当的说辞，不仅是为了个人的愉悦，还是为了作为礼物重新分配。这一需求和重新分配的方式经常被认为是浪费，但是，与对服装的需求一样，它给那些无收入者有权使用资源的机会。对于挣钱的妇女，展示的花费维护了她们的声誉，而且成为她们自我夸耀的一部分。女商人们在家中或商店里展示自己的巨幅肖像，以自己的优雅形象给客人和顾客留下深刻的印象。

然而摄影最重要的应用是仪式场合的服装展示，其他时刻只是有时被

记录。我曾见过的一个独特的影像是记录交换礼物的过程。这是一个年仅16岁的年轻朋友的照片,她的时装设计是由她的母亲和姐姐资助的。她自豪地向我展示她的衣橱和一本装满的影集。在这些照片中,有一张她在家中沙发上的照片,只披着一条长长的绿色布料,一只肩膀裸露着,通常这是不合礼仪的行为。她对我解释说,这块布料是她姐姐在一个宗教节日送给她的礼物,她是如此喜欢它,以至于她想要一张被剪裁之前的照片。这块布料随后由她姐姐付费在一家高档的服装店里剪裁制成一件正式的外衣。穿着这件完工的长袍,我为她拍了张照片并送她一张收入影集中。她的第一册影集和粗具规模的服装收集标志着她在家庭的支持下已开始进入时尚体系,这是个鲜见的例子,在交换的序列中导致的服装展示往往是直白而非含蓄的。

服装生产者的影集在他们流通的过程中在另一点上来呈现服装。在生产领域,在市场和工作室中,外衣作为一种类型的投资组合呈现给潜在的消费者,这些物品脱离了使用背景。顾客从裁缝的影集中选择样式以复制或修改,这样的照片通常只展示有刺绣和装饰的领圈。服装生产者对摄影有着矛盾心理,因为巡回的摄影者拥有底片,将我们所谓的智力资本置于危险的境地。一旦这些照片被拍摄,他们能被卖到250CFA。甚至重大集会上的肖像摄影也会由于装饰设计而被出售,而主人并不知晓。由于这种行为将原创设计置于大众交流之中,有些裁缝不允许拍摄他们的作品。摄影扩大了时装的范围,但剥夺了艺术家对他们原创产品的控制。

视觉文化遍及都市流行文化,导致了缝纫实践的角色确定。和摄影一样,电视也引燃了本地的交换,引导全球化的影像进入本地的时尚。随着我对都市物质文化词典的熟悉,我开始看到来自印度电影的双层披肩和直发,以及在美国肥皂剧《王朝》中角色之后出现的叫做亚历克西斯的开衩裙子。电视传播着达喀尔设计师的卓越作品。出于官方的功能,他们把每晚的新闻播报员装扮得像政治和宗教精英。[城市中最有名的女设计师装扮电视新闻播报员。她们

通常穿着镶边的礼服，当地叫做bouhous，这将她的名声传到比塞内加尔的小圈子和她总是服务的非洲精英们远得多的地方]事实上，电视时尚对于国家纺织品公司SOTIBA的主人待遇的争得是基于20世纪80年代电视对时尚的放大和强化。老的巴黎时尚杂志和那些来自阿比让和达喀尔的时尚一样，同样服务于国际化的本地时尚。别的影响不是简单的传播，而是持续出现的作为其复制品的模特的影像，那些实际形成的风格就是评判对象。例如，我曾在一个婚礼上为一个邻居拍照，我注意到他站在这家的修士的肖像下，他自己的飘逸的白色镶边长袍就是从这幅肖像上复制下来的。在另一场合，当我在一家美发沙龙观察其工作流程时，从远处看墙上的日历，那上面描绘着和设计师在我面前做的同样的发式。这种毫无计划的重复证明了作为一种文化实践的时尚的普遍深入。

殖民档案、家庭档案、野外记录

对于影像作为物品的力量至关重要的是它的“刺激和引导记忆”的能力。[约里·巴哈娄尔：《记忆的建筑：阿尔及利亚殖民地的一个犹太—穆斯林家族》，1937—1962(纽约：剑桥大学出版社，1996)，135页。]这种引导是怎样、为谁、以什么顺序发生？如果说非洲妇女曾经通过可见的殖民政体被征服，她们现在则积极地通过摄影定位自身。在围绕着这种影像物品的实践中，妇女将一种指定的责任转变为显见的，转变到一个产生强烈家庭财产需求和宣布她们自身的优秀和威望的空间。她们的实践断言了一个将它的主题严肃地置于当前事件、全球流动和自我轨道的当地的现代性视角。取代种族类型的身体展示，她们游戏于身体表面以编织事实，化妆以自我克制。通过身体的装扮，肖像把普通妇女置于

精英的位置。总是远离非洲人交流圈子的殖民地档案，之所以保持如此一致，是由于它的技术已被动员用于多项关于自我发展、差异层次和家庭档案的本地计划。

妇女所收集的影集——在床垫下、在钱包里、在照相簿中——以个体和团体的名义复兴了美丽的权力，也强化了差异的等级。围绕摄影的实践，例如摆造型、借钱、着装、相册收集，把它们作为礼物交换以及对它们的审视，这一切都暗示，照片的力量以多样的方式扩张到了日常生活。尽管男人身边只保留少量的照片，可妇女们却收集、存档且一直关心相册中的照片。影集作为档案能通过时间和扩展的网络来深化肖像的力量。影集，藏在碗柜中，在床下，或在桌下，被作为近来事件的部分记录拿给参观者翻阅，甚至成为对一个不太熟悉的客人欢迎的表示。古老的都市家庭都拥有发黄的20世纪50年代到60年代的摄影室照片，他们保存这些照片，并因他们的优雅端庄而自豪。“在达尔—雷伐伊尔的叙事记忆中，时间被家庭的物品和关系的日常运用所打断，” 乔勒·巴赫罗尔在论及阿尔及利亚的家庭聚会时说，“这是一个漫长的时间，只被一些不严密的日期所阻断……关于家庭重聚的叙述是一个口头的家庭重聚：家庭记忆中的时间被编织进宗谱历史的结构中。”作为仪式性的记忆，这些重聚涵盖着一系列的物品，包括墙上的照片。[约里·巴哈娄尔：《记忆的建筑：阿尔及利亚殖民地的一个犹太-穆斯林家族》]在达喀尔，老的摄影室照片经常被用来装饰墙壁。在许多家庭里，从20世纪60年代到70年代，已故的男性家长留下贫穷的寡妇和失业的孩子。在这些黑暗的起居室里，现在也用做卧室，被剥落的颜料框着的照片是中产阶级地位曾经拥有的一切的讲述者。

西多·凯塔
1958 年摄于马里

在日常用途中，影集既让人回想起往日风光的日子，同时也让人想起那悲惨的时候。不仅衣服，而且个人命运都被拿来审视和比较。在我向一个朋友问及她的婚礼时，她当即脱下婚礼服，换上平日的穿着，然后从锁着的碗柜中拿出她的影集。她自豪地描述着交换来的衣服、金钱和黄金。当我们浏览这影集中一张接一张光彩照人的和讲求技巧的相片时，她记起她的一些客人的命运。在审视照片和回忆人物时，许多生命被重新记起，从离婚到死亡到富有的求婚者。影集也是礼物和怀旧之情流通的一部分。照片被自发的从影集中拿出并分发出去。许多影集照片被当做纪念品赠送或偿还给朋友或索求者。当我们浏览影集时，确认了几个朋友的重要关系。翻阅一本影集，能将观者引向影集主人的求爱期、节庆和缝纫实践的个人历史。

今天非洲妇女的肖像的增值，意味着特异性和不同于殖民地档案类型的在场。照片的形式或许已被标准化了，但它们的目的是记忆个人生命历史中的特殊时刻。今天，充满影集和装饰墙壁的照片表现了妇女们最好的正式穿戴：镶边的长袍、金银珠宝、精制的头饰和头巾。作为档案，照片复活了所摄人物的美丽和魅力，而且记录了所发生的事件和人物群体的友好关系。它们跨越时间、地点和网络，扩展着服饰和事件的魔力。苏珊·斯图亚特写到，纪念品是原初物品和事件的转喻物，需要有追加的叙述。[苏珊·斯图亚特：《渴望：关于微小的、大型的纪念品和收集物的叙述》（达拉谟，北卡罗来纳州：杜卡大学出版社，1993），170页]照片以这种方式运作指涉着一个事件，使它的持续重述和扩散成为可能。有时，相对于照片的纪念能力，活的经验的脆弱是令人痛苦的。我曾有一对夫妇朋友由于经济上的困难而在几个月后分开。然而在他们婚姻关系已经恶化之后很久，他们持续一周的婚礼录像仍在亲戚中间流传和重放。在这种情形中，视觉图像不仅引起回忆，更是在社会经济的溃败中找到了一家人同舟共济的最后踪迹。

婚礼影集是围绕肖像的物品体系的支柱。以我的观察，在19世纪40年

代、50年代和60年代，沃洛夫新娘的传递实践中已有它的先例。我的一位朋友德伊纳巴给我看一册装满她肖像的婚礼影集。她在早晨、下午和夜里穿了三套服装配以不同的发型。她穿着每套服装按照顺序被摄以不同的姿势和角度——头像、半身照和全身照——而且她也有和客人们的群像。这个拥有约200张照片的夹子花费大约4000CFA，这相当于一个低级官员或商人一月的工资，或者说一个沉溺于此的中产阶级官员两周的薪水。这家住在达喀尔市郊外的小村庄。这家的家长是一个技术管理者，而且是城市化的第一代。这个婚礼被称赞为最近一段时间以来最盛大的婚礼之一。她不仅给我讲述了这些影响力，而其谈到了其中所付出的劳动和花费。我另一位朋友给我看她的婚礼影集时也详细向我讲述了服装的花费和发型花费的时间和金钱："这是晚礼服，它的价值为6500CFA/米。它是玛蒂·吉耶（一个优秀的服装设计师）设计的……我不得不到沙龙去三次试穿它。这个头发在早上花了我两个小时，它值15 000CFA。我在早晨和晚上到沙龙里去……我是如此如此的累，就在拍这张照片前我还在哭。"照片仍然非常镇静，它不可能讲述她所经历的悲伤。

这些叙述通过影集的精彩场面构建了个体的美丽，说出了时尚的秘密。在婚礼或浸洗礼影集中，前半部分是引以为自豪的多样的妇女姿势，而群像被放在后半部分。[在这个例子中，我把它们看做一种自恋的文化和这事件表现出的收集努力之间紧张的标志]家庭空间在照片中出现，以展示昂贵的卧室家具、新娘财产，或者更为富有的家庭起居室家具。另一个流行的姿势是坐在床或凳子上面向一面镜子或望向照相机外的远处。姿势被遍及不同教育和收入阶层的人们所模仿与复制。面部的表情严肃而含蓄。年轻妇女多为好像在微笑或正看着照相机。头或肩部的镜头，通常与脸部有一个轻微的角度，非常普遍。最常见的姿势是在典礼上主体坐在一把椅子上。在床或沙发上摆姿势重见于20世纪50年代的影像，甚至现在仍为圣路易妇女休闲所模仿。大部分群像是新娘

或新生儿的母亲和一群客人的合影。姐妹、亲朋或者——比较少见——妻妾们的合影镜头并不稀罕。一个影集可能会包括一张一个妇女和她丈夫或新生婴儿的合影。混合性别的照片、客观的镜头或日常生活的场景非常少见。

视觉纪录有很强的教化作用。它们使社会生活——着装、舞会、社会事件——在孩子们能够理解语言或出席这些事件之前变得可以接近。例如,我有一个邻居经常放她两岁时接受浸洗礼的录像。这个孩子的语言能力还十分有限,但她已能够识别这录像是她自己的浸洗礼,而且能认出自己裹着仪式的服装。由于孩子在他们自己的姿态中模仿母亲,他们也从看照片学会了正确地摆造型。在我自己的照片拍摄经历中,甚至十岁的未参加过太多仪式的小女孩已经发展出一种对于照相的行为和姿势的感觉。为了我拍的一张照片,我的一个年轻的朋友采取了深沉的面孔,而且仔细保持她的肩膀以一个角度对着照相机。通过视觉纪念品,孩子们在他们能参加之前就被作为目击者引入时尚和仪式生活。当姑娘们被允许进入时尚体系时,她们开始去找裁缝,参加仪式和舞会,收集照片。一个年轻男人说他曾注意到他十几岁的姐姐开始收集影集,穿戴着奇异的服装和金饰,同时他还认识到他妈妈的资源现在集中在他们的社交的新潮上。面对一个崩溃的大学体系,他希望进入一所海外的学校,他酸楚地看着他妈妈花50 000CFA在时尚投资上。

再者,我自己的当地生活教诲都来自我自己的影集编排。我开始拍摄照片,收受它们作为礼物,从巡回摄影者手中购买照片。在我自己没有任何行动计划,这很快变成一个非常有效的介绍和研究工具,而且我经常带着它去进行访谈。在一年后,我在市场上买普通便宜的、台湾人的影集,它的塑料封面展示一个金发碧眼的小女孩,戴着帽子和珍珠项链扮成成年人。(别的封面描述的是我认为有争议的影像,如夫妻在海滩上散步、打网球、在公园里接吻。)我的影集从我自己、我的家人和朋友的照片开始,包括正式的和抢拍的镜头。我收集我频繁更换的住处的风景照,以及从我学生时代起的场景照

片。然后我开始收集朋友们和我在达喀尔出席的事件的照片。在我访谈的过程中，我总是问起一个妇女的衣柜，对她拥有什么、是怎样得到的、她喜欢什么样的风格和颜色获得一个判断。妇女们经常给我展示她们的衣服，而且影集总是伴随着有关仪式或服装的讨论。总而言之，摄影，在不知不觉中，也开始遍及我的生活。

重构身体

像面具一样，肖像是部分真实的策略性表现：[在鲍嘴狄和布瑞里昂的《相似与超越》中，珍妮·鲍嘴狄确定了三种交叠的非洲肖像画法风格：第一种，以神人同型同性的肖像描绘对象，就像一个已死的所有物，描绘的不是人体形象而是它的成就和社会地位；第二种，以再现的方式表现一个人的身体的相像物，就像一个真人大小的塑像；第三种，以象征性肖像画法运用对象或身体的一部分，就像獠牙以象征性的符号刻画人物的特点。摄影被结合在这些非洲肖像画法的方式之中。鲍嘴狄举出运用它们取代雕像的例子，作为相似的雕像的替代物，在复合的神祠中合并照片和本地艺术品。在塞内加尔，鲍嘴狄声称非洲肖像强调美丽和行为的共同理想，反之，现代西方的肖像摄影也依赖于习俗，他们在自发的中产阶级个体的庆典上这样做]妇女们把自己看做就像再现的画布一样，通过运用这相对冒险的展示和隐藏以重铸她们的社会自我。[我这里的解释来自霍尔：《在黑人流行文化中"黑人"意味着什么？》他写道："在移民黑人流行文化中，身体在文化生产中的运用有着独特的优势。"]倾斜身姿需要谨慎，双肩要优美地保持平衡。这些都是老练和有面子的动作。摆造型，无论在镜中，在一个仪式过程中，或是在肖像摄影中，都包括一个既是物质的又是表现的位置安排。"我参加社交游戏，我摆造型，我知道我在摆造型，我想让你知道我在摆造型。"罗兰·巴尔特写道。但是在巴尔特担心他的个体改变的地方，我看到这样的（自我）对象化的时刻，既不是作为失去，也不是作为普遍理想的虚构或真实自

我的隐藏，而是作为自我的改变。达喀尔妇女用肖像宣称她们在优雅阶层的适当位置。

父与子　戴维·贝利摄

在后殖民的背景中，摆造型，作为一个深思熟虑的自我表演，指向奥克维·恩维佐所谓的在殖民和后殖民身份之间的一个“谈判空间”。一方面，大众摄影是以它运用殖民技术和词汇为非洲人自我认同和自我主张的目的服务的范围内伴随着殖民指向的；另一方面，非洲和欧洲的摄影计划揭示了不同的政治意图和野心，反映在是聚焦于裸体的或穿衣的，未开化的或野蛮的，匿名的或署名的不同的主体上，影像和它的政治意图是相因而生的。[罗兰·巴尔特：《明室：论摄影》，Ⅱ，34页]

照片和时尚是另一个自我出现的桥梁。照片使妇女们作为优雅、尊严的自我存在成为可能，远离令人筋疲力尽的日常家务、社会关系和经济拮据。她们的肖像保持特异性。再次引用恩维佐的话说：“肖像摄影是模特自我诉求的记录……[肖像是]它的被摄者想要去表现的方式的原型和典型……因此肖像是一个精心定制的程序的产物。”[《在/看》，33页]摄影师、被摄者和观者不仅以预想的优雅的观念来观看影像，而且通过影像产生这样的观念。肖像将劳动、再生产和父权制的身体重构为美丽、优雅和财富的肉体。在此过程中，她们同时揭示和隐藏本质的自我。

因此，影像的观看与它们的生产同样重要。它包括艾伦·色库拉所谓个性化的私密的感伤时刻和个体的庆祝，就像越过社会衡量尺度的一个仰视或俯视。[色库拉：《身体和档案》，376页。每个人“看着爱人的冷酷凝视”，只能是“仰视”或“俯视”，以唤起野心或恐惧]这在肖像引起的各种判断中很明显。然而，典型地，在美国，一个关于照片与人，或眼睛与头发的美的评论，在塞内加尔即是sañse技术的完

成。与全套绸缎的新娘装备的风格的评论一样，眼部化妆的技巧的评价也非常普遍。运用肖像，妇女们因此以品位的等级定位自我和彼此，把自己放置于公众评论之下以构成和重构她们的公众角色。

如果特异的公众自我通过Sañse而产生，肖像在不同的档案中定位这些自我和它们的原型，从私人的婚礼影集到本地新闻到国际电视放送。摄影由此帮助“服装生产地”连接本地和国际交流圈，通过塞内加尔妇女——和男人——形成她们的已经复兴了的社会实践。这也有助于重新定义远离新殖民制度的控制——它已经四分五裂——的公民，使其受到公共荣誉——它总是能被重构和重申——的掌握。通过服装和照片，达喀尔妇女把自我建构得和欧洲“他者”一样的时尚，和隐蔽的非洲精英一样精于世故，在环绕着她们的社会和经济威胁中，她们是特异、沉着和创造的典范。

（关莉莉　译）

他人之痛

苏珊·桑塔格

一

1938年6月，弗吉尼亚·伍尔夫发表了《三个基尼》，对战争的根源进行了勇敢却令人不悦的反思。这部作品早在两年前就已完成，那时她和她的许多亲朋好友在西班牙被法西斯叛军拘禁，这本书是对伦敦的一位著名律师的来信迟缓的回复。在信中，这位律师问道："在你看来，我们应该如何避免战争？"伍尔夫一开始就敏锐地注意到他们之间不可能有真正的对话。尽管他们属于相同的阶级，即"受过教育的阶级"，但一个巨大的鸿沟使得他们俩格格不入：那位律师是男性，而她是女性。男人制造战争，男人（绝大多数男人）喜欢战争，因为在男人看来，"战斗中有荣耀，有必然性，有满足"，而女人（绝大多数女人）根本感觉不到或者说是不喜欢这些。像她这样一个受过教育的——应当说是属于特权阶级、家境殷实的——女人对战争能了解多少呢？她对战争诱惑的反应能和他一样吗？

伍尔夫提议，不妨先探究一下这一"交流障碍"，一起看一下有关战争的影像。这影像是一些照片，是受到围攻的西班牙政府每周两次发布的，伍尔夫附上脚注："写于1936—1937年冬"。伍尔夫写道："我们不妨看看当我们看

到相同的照片时，是否会产生相同的感受"，接着她又说：

> 这幅早晨的相片拍的可能是一个男人或女人的尸体，其肢体已经支离破碎，以至于从另一角度看它有可能是一头猪的尸体，但也许那其实是一些死去的孩子，还有一些无疑是一所房子的一部分，一颗炸弹已将其炸开，还有，那挂着鸟笼子的地方有可能是客厅……

这些图片所引发的内心震荡最迅捷也最不带个人色彩，人们似乎永远也无法理解它们的主题，因为它们所描绘的生命和石头的毁灭是如此的彻底。伍尔夫进而由此得出了她的结论，她对那位律师说："我们肯定会作出相同的反应，不论所受教育如何的不同，不论我们身后的传统有多大的差异。"她的证据是："我们"——在此"我们"指的是女人——和你们都会以相同的语言作出回应。

> 你，先生，会称它们是"可怕的和恶心的。"我们也会称它们是可怕的和恶心的战争，你会说，是可恶的，是野蛮的，必须不惜一切代价制止战争，我们同意你所说的。战争是可恶的，是野蛮的，必须制止战争。

在今天，有谁相信战争能被制止？谁也不相信，即便是和平主义者，我们才有希望（到目前为止，这也是徒劳）制止种族灭杀，教给那些严重违背战争法的人（因为有战争法，参战者应当受到它的约束）以正义，并希望能够制止特殊的战争，让交恶各方坐到谈判桌前。人们很难相信第一次世界大战的余震能彻底解决，尤其当对欧洲的毁灭已经获得充分的认识时。由于1928年《克罗格—布林德条约》的纸上谈兵，这样来谴责战争并非无益或无关紧要，在条约中，十五个主要的国家，包括美国、法国、英国、德国、意大利、日本，庄

严地否认战争是国家政策的工具，就连弗洛伊德和爱因斯坦也在1932年以公开书信往来的方式卷入了题为“为什么会有战争？”的争论。伍尔夫的《三个基尼》——在它发表时，强烈谴责战争的声音已延续了近二十年——率先（这至少使得她的所有著作广为人们所接受）关注了这样的问题：那些被认为太明显或不宜提及的东西，或者说极少被人思考的东西是什么，在她看来，战争是男人的游戏——杀人机器是有性别的，它属于男性。不过，伍尔夫的“为什么会有战争？”这个鲁莽的问题并没有使她以常规的修辞和总结的形式，或被人反复使用的陈词滥调来反对战争。况且，战争受害者的照片本身就是一种修辞。它们在反复申述，它们简洁有力，它们在煽动，它们创造了一致认同的幻觉。

徐州战场附近，罗伯特·卡帕摄　1938 年

伍尔夫求助于这样一个假定的共同经验（“我们和你一道看到了相同的死尸，相同的残垣断壁”），她公然相信这些图片的震撼力一定会统一公众善的意志，真的能够这样吗？的确，伍尔夫和这篇冗长的书信的无名接收者并非任意的两个人，尽管他们因常年的感情联系和他们各自的性别实践而格格不入——正如伍尔夫所提醒的——但那位律师并不是标准的好战男性，他的反战意见和她的一样都值得质疑。毕竟，他的问题不是“你对于避免战争有什么想法？”而是“在你看来，我们该如何避免战争？”

伍尔夫在书的开头挑战的正是这一“我们”：她拒绝她的谈话者把“我们”视做理所当然的，但是在论及女性主义观点的那几页后，她接着便进入了这个“我们”，当主体看着其他人的痛苦时，根本不应该把这个“我们”视做理所当然的。

这些令人震撼的图片所瞄准的“我们”究竟是谁？那个“我们”不包括弱小民族或无国家但又为国家而战的人民的同情者，而是——为数众多的——那些仅仅名义上关心在另一国家发生卑鄙战争的人。照片是制造“真实”（或“更真实的事实”）的工具，那些特权阶级和生活安定的人常常忽视这一点。

“可是照片就在我们面前的桌子上”，伍尔夫谈到了她的思想经验，她向读者亦即那个幽灵般的律师——正如她所说的，他闻名遐迩——建议在他的名字后面加上国王大律师的头衔，他也许是但也许不是一个真实的人。因此想象一下这些无有联系的、早上从邮局送达的信封中抽出的照片的传播。它们显示了成人和儿童的残肢断体。它们显示了战争是如何毁灭、粉碎、炸裂和夷平那建筑物的。“一颗炸弹炸开了它”，伍尔夫论及一幅图片中的房屋时说。固然，城市景象不是由生命组成的。还有，倒塌的房屋和街道上的尸体一样有说服力。（喀布尔、萨拉热窝、东摩斯塔、格罗兹尼、2001年9月11日之后曼哈顿的16英亩街区、杰宁的难民营……）看，那些照片说，这就是你所看

到的，这就是战争所做的。还有如此这般，也都是它的杰作。战争破坏和毁灭。战争把一切夷为平地，战争使一切化为灰烬，战争撕裂一切，战争毁灭一切。

不要因这些图片而痛苦，不要因它们而畏缩，不要急于废除引起这灾难、这屠杀的东西——在伍尔夫看来，这些都是一种道德怪物的反应。她还说，我们不是怪物，我们是受过教育的阶级。我们的失败是一种想象，一种心灵感应，我们在心中已经无法保持这一真实。

但这些照片——记录了对非战斗者的杀戮而不是军队的崩溃——真的只是激起对战争的拒绝吗？其实它们也为共和国孕育了更大的军事，这不正是它们的意图吗？伍尔夫与那位律师之间的一致整个地是假设出来的，通过那些可怕的照片，肯定了已经共同坚持的看法。如果这个问题真的存在，我们该如何为西班牙共和国反击好战者和文职法西斯主义的力量尽一份力？这些照片并未强化他们对那一斗争的正义信念。

伍尔夫乞求于这些图片事实上不是要说明战争或这样的战争的结果，它们显示了参加战争的一种特殊手段，在那个时候，这一手段通常被描述为"野蛮的"，在那里，公民是目标。佛朗哥将军使用相同的轰炸、屠杀、折磨、杀害和残害犯人的战术，作为20世纪20年代摩洛哥的一名军事指挥官，这些已经是他的拿手好戏。进而，为了更容易为统治权力所接受，过去他的受害者是西班牙殖民地的臣民，还有黑人和农民；现在他的受害者是同胞。要在这些图片中读出什么，正如伍尔夫所做的，唯一能确定战争的一般罪恶的东西就是不要介入西班牙作为一个有历史的国家的战争，就是要消灭政治。

在伍尔夫看来，和许多反战的争论者一样，战争是一个总称，她所描述的那些影像是匿名的、总类的受害者的图像。那些图片是马德里的政府发送的，不大可能没有加上标注。（或者有可能伍尔夫简单地假定照片可以自己说话。）但是反战并不取决于谁、什么时候和什么地方挑起了战争，无情任意

的杀戮就是有力的证据。对于那些相信正义在某一方，压迫和非正义在另一方，战争是必然的人而言，问题就在于，究竟谁该被杀和由谁来杀。对于以色列的犹太人而言，在对耶路撒冷街区的萨巴罗区的攻击中，一个被炸裂的儿童的照片首要的是一个犹太儿童被巴勒斯坦炸弹自杀者杀害的图片。而对于巴勒斯坦人而言，一个在加沙被坦克碾过的儿童的照片首要的是一个巴勒斯坦儿童被以色列军队杀害的图片。对于军人而言，同一性就是一切。所有的照片都有待着解释或被它们的解说词窜改。在最近的巴尔干战争一开始，塞尔维亚人和克罗地亚人交战期间，相同的儿童在受炮击的村庄被杀害的图片在塞尔维亚和克罗地亚的传单中广为扩散。只是改变一下解说词，这些儿童的死被反复利用。

死去的国民和炸毁的房屋的影像有助于加深对敌人的仇恨，正如卡塔尔的阿拉伯卫星电视网的贾泽拉报道2002年4月杰宁难民营遭破坏，每小时反复播放。电影胶片向无数人——他们在全球都看着贾泽拉——显示了破坏者，它没有告诉我们有关以色列军队的任何东西，后者已经不被信任了。相反，那些提供的证据与可爱的虔诚信徒相矛盾的影像永久地被删除了，为的是播出。对于这些受到自己人指责为暴行的图片证据，标准的反应是，这些图片是捏造的，根本没有发生这样的暴行，那些尸体是对方从城市的太平间拉上卡车放置到街道上的，或者是承认暴行发生过，但那是对方对自己人干的。同样，佛朗哥的民族主义反叛的主要宣传强调是巴斯克人在1937年4月26日摧毁了自己古老的村镇和以前的都城瓜尼卡，他们在下水道放置炸药（在后来的版本中，说是扔下了在巴斯克地区生产的炸弹），为的是激起国外的愤怒，声援共和国的抵抗。同样，大量生活在塞尔维亚或国外的塞尔维亚人强调他们有权结束塞尔维亚人对萨拉热窝的围攻，甚至此后，波斯尼亚人自己在1992年5月进行了可怕的"难民大屠杀"和1994年2月的"市场大屠杀"，把大口径的炮弹投向他们首都的中心，或是布雷为外国记者摄像创造

台儿庄
罗伯特·卡帕摄
1938年

出出人意表的可怕景观，以便为波斯尼亚方面联合更多的国际支持。

残肢断体的照片当然适用于伍尔夫的方式，使战争谴责更生动，并可以带回家，过一段时间，对于那些从没有经历战争的人便具有了部分的真实性。然而，有人承认，在这个世界上，由于当前的分裂形势，战争将变得不可避免，甚至会加剧，对此，这些人可能会回答说，照片为拒绝战争提供不了任何证据——除非对于那些相信勇气和牺牲的观点已经失去意义和可信度的人而言，战争的毁灭性——总体的毁灭除外，因为这不是战争而是自杀——本身不是反对参战的理由，除非有人认为(正如少数人实际地认为的)暴力永远是非正义的，武力永远是并且在所有的情形下都是错误的——之所以错误，是因为，正如西蒙·韦尔在她的论战争的雄辩论文《伊利亚特，或战争史诗》(1940)中说的“暴力把卷入其中的每个人都变成了物。不，对于那些在某一给定情境中看不到武力斗争的替代的人，必须予以回击，暴力会把卷入其中的人变成烈士或英雄”。

事实上，现代生活提供了数以万计的机会，可大量用于关心他人的痛

苦——相距遥远的，可通过照片做媒介。暴行的照片会引起对立的反应。对和平的呼吁，对复仇的呐喊，或者简单地说，持续地通过照片信息的反复灌输，那迟钝的意识也能意识到可怕的事要发生了。谁能忘记泰勒·西克斯那三张彩色照片——它们占据了2001年11月13日《纽约时报》每天专门用于报道美国新的战争消息的头版“国家受到挑战”的整个上半版，这三张照片描述了一位穿着制服的受伤的塔利班士兵的命运，他是进攻喀布尔的北约士兵在一个水沟里发现的。第一幅照片：两个捕捉者在后面拽着塔利班士兵走在铺满石子的路上—— 一个抓着胳臂，一个抓着腿。第二张照片（照相机的镜头十分近）：他的双脚被绑着，他惊慌地凝视着周围。第三张照片：在临死的那一刻，仰面躺着，胳臂伸展开，双膝蜷曲，全身赤裸，腰部以下血肉模糊，军事冲突使其丧生，军人联手杀害了他。要看完每天早晨大报的新闻需要有足够大的忍耐力，因为你有可能会看到那令你心碎的照片，还有像西克斯的激起你怜悯和憎恶这样的图片你不会忘记问这照片表达了什么，是谁的暴行，还有谁的死亡没有显示。

很长一段时间，有的人相信，如果让恐怖活生生地展现在眼前，那绝大多数人最终会接受战争的暴行和愚蠢。

在伍尔夫发表《三个基尼》之前十四年——1924年，正是德国为第一次世界大战进行全国总动员的十周年——有良知的反对派恩斯特·弗里德里希发表了他的《战争反对战争！》。这是一本可作为震惊疗法的照片集，一百八十余张照片几乎全都选自德国军事和医疗档案，其中有许多是政府审查官在战争进行的时候绝对不允许发表的。这本书一开始是几张玩具士兵和玩具大炮之类的东西的照片——它们肯定会令各地的男童兴奋不已——结尾是几张军人墓地的照片。在玩具与坟墓之间，读者可以对四年的毁灭、杀戮和破败做一次痛苦的照片旅行：破损的和被劫掠的教堂与城堡、被灭绝的村庄、被破坏的森林、被鱼雷摧毁的客轮、残损的交通工具、被吊死的有良知

的反对者、军营妓院里半裸的妓女、毒气攻击后痛苦地死去的士兵、阿美尼亚儿童的骨骸等。《战争反对战争！》几乎所有的部分都惨不忍睹，尤其是死去的士兵的照片，他们属于各种部队，成堆在田野和路边，在前线的壕沟里腐烂。但确实，这本书中最不堪忍受的部分整个地给人的是恐怖和惨绝人寰，这部分的标题是《战争面相》，有24幅特写照片拍的是面部血肉模糊的士兵。弗里德里希并没有错误地设想这些令人伤心断肠的照片只会自说自话。每幅照片都以四种语言(德语、法语、荷兰语和英语)给出了动人的解说，好战主义令人讨厌的意识形态在每一页都受到驳斥和嘲笑。在当时弗里德里希受到政府、老兵和其他爱国组织的谴责——在有些城市，警察突袭书店，对公开展览这些照片提起诉讼——可他的以战争反对战争的主张受到左翼作家、艺术家和知识分子的喝彩，也受到大量反战联盟组织的欢迎，后者预言，这本书将对公共舆论起到决定性的影响。到1930年，《战争反对战争！》在德国发行了十版，并被翻译成各种语言。

1938年，伍尔夫的《三个基尼》出版的那年，伟大的法国导演阿贝尔·冈斯在最新影片《控诉》的高潮处以特写镜头拍摄了基本上不为人知的、被彻底毁容的前战士——“被毁容的暴徒”，这是他们在法国人当中的绰号。(冈斯的不可比拟的反战影片有一个更早的原始版本，使用的是同一神圣的片名，摄制于1918—1919年。)如同弗里德里希书中的最后部分一样，冈斯的影片的结尾也是新的军人墓地，这不是要提醒我们记住有多少万年轻人在1914—1918年间的战争中为好战主义和愚蠢牺牲了生命，并在牺牲时高呼“用战争终结所有的战争”，而是为了推进神圣的审判，这些死去的人确实给欧洲的政客和将军提了个醒，他们知道，二十年后，将会有另一次战争。“起来，让凡尔登见鬼去吧！”这是那个发了疯的老兵亦即这部影片的主角的心声，他用德语和英语重复他的那句名言：“你的牺牲是无意义的！”尸横遍野，穿着破烂制服、幽灵般行进的军队满身伤痕，他们从坟墓中爬出来，流落到

四面八方，在已经动员参加新的泛欧洲战争的民众中引起了巨大的恐慌。“你的眼中充满恐惧！唯有这能让你止步！”那发疯者对着数不清的逃生者叫喊道，而他们给予他的报酬却是殉难者之死，他加入了死去的同志的行列：冷漠的幽灵之海笼罩在未来战争那可怜的未来战士和受难者身上，战争因这启示而被击退。

可下一年，战争还会到来。

二

作为其他国家发生的灾难的旁观者，这是一种绝妙的现代经验，这经验是一个半世纪以来那些令人尊敬的、以新闻记者著称的专业或职业旅行家逐渐积累提供的。战争现在也是起居室的光和声音。别处发生的事的消息，又称做“新闻”，都是有关冲突和暴力的——“只要是流血，就必须在头条”，这已经成为爆炸新闻和24小时头条新闻节目颠扑不破的方针——对于这些新闻的反应有同情、有厌恶、有兴奋，也有赞同，关键是要每一个不幸让人过目不忘。

如何对持续增加的有关战争痛苦的信息之流作出反应，已经成为19世纪末以来的一个难题。1899年，国际红十字会第一任主席古斯塔夫·蒙涅尔写道：

> 我们现在能知道全世界每天发生的事……可以说，是日报记者给了我们这些描述，是他们把战场的痛苦置于[报纸]读者的眼皮底下，使他们的哭泣回响在耳畔……

蒙涅尔想到了参战各方的战士可怕的伤亡，红十字会的成立就是为了对他们的苦难无偏见地提供援助。战场上军队的杀伤力因克里米亚战争(1854—1856)后不久引入的武器，如后膛步枪和机枪，而被提升到一个新的高度。但是，尽管战场的痛苦是当下的——以前人们只能在快报上读到它们——可显然，在1899年，说人们知道"全世界每天"发生了什么，仍是夸大之词。还有，尽管在遥远的战争中忍受的痛苦，现在甚至在它们发生的时刻就袭击着我们的眼睛和耳朵，那仍是夸大之词。在新闻语中的所谓"世界"——"你给我们22分钟，我们将给你全世界"，某一广播网络每小时要重复几次这句话——是(不同于世界)一个十分狭小的空间，不论是在地理上还是在主题上，而且那所谓值得了解的想法必定会被扼要和重点地播放。

对在一些战争中积累起来的苦难意识乃是被建构的。首要地，在以照相机记录的形式中，这种意识凸显出来，为许多人所分享，然后从视野中消失。与文字记录相反——这种记述有赖于其思想、参照物和所使用词汇的复杂性，并且为或多或少的读者群所知晓——一幅照片只有一种语言，但有可能是所有人都能理解的语言。

在有摄影师的记录的第一批重要战争如克里米亚战争和美国内战中，在一战前的其他每一次战争中，照相机是拍不到战斗本身的场景的。至于1914年至1918年间发表的战争照片，几乎全都是恐怖的，并且由于它们传达的是某些恐怖的和毁灭性的场

弹火纷飞的一天　黄功吾摄　1973年

面，因而一般采用的是史诗风格，并常常描述的是战争的后果：尸横遍野或月光下的战壕，被战争毁成一片焦土的法国村庄。正如我们所知道的，战争的照相显示要等许多年之后专业器材有了根本性的升级：强光照相机，如使用35毫米胶片的莱卡照相机，它在照相机需要更换胶卷之前可以曝光36次。现在对于阴霾的战场、获准的军事监督、受难的国民和精疲力竭又脏又丑的士兵，都有近距离拍摄的照片。西班牙内战（1936—1939）是现代意义上第一次被目击（"被报道"）的战争：见证者是一群活跃在战斗前线和遭轰炸的村庄的专业摄影师，他们的作品在西班牙和国外的报纸与杂志上可直接看到。美国介入的越南战争是第一场每天都有电视摄像机目击的战争，这使得每个家庭都能同死亡和毁灭建立一种新的远程联系。自那以后，如其本然地拍成电影的战斗和杀戮成为国内无休止的小荧屏娱乐节目的家常便饭。在观众的意识中为某一特殊冲突创造一个栖息之所，展示来自世界各地的剧情，这需要每天对有关冲突的胶片片段反复合成。没有经历过战争的人对战争的理解，现在主要是这些影像影响的结果。

有的东西因拍摄而成为真实——对于其他地方的人而言，则是"新闻"。但是，被经历过的灾难常常可怕就像是它的表征。2001年9月11日对世贸中心的攻击，在那些从双子座楼中逃出来的人或在附近的目击者的第一次描述中被认为是"不真实的"、"超现实的"、"犹如一场电影"。（后来出现了四十几部大投入的好莱坞灾难片，"看起来就像是一场电影"，这话似乎已经取代了灾难幸存者用以表达他们所经历事件短时间内不可理解的方式："它看起来就像是一场梦"。）

无有间断的影像（电视、录像、电影）包围着我们，但当它被记住的时候，那照片就成了更深的痛。记忆定格了，它的基本单元是单个影像。在信息膨胀的时代，照片提供了快捷地理解某个东西的方式，也为记住它提供了方便的形式。照片就像是一句引文、格言或谚语。我们每个人在心里都储藏着几

百幅照片,可以瞬间唤起我们的记忆。以西班牙内战时期拍摄的最有名的照片为例。那是罗伯特·卡帕的照相机"抓拍"的共和国士兵的照片,就在卡帕拍摄的那一瞬间,他被敌人的子弹击中,实际上每个听说过那次战争的人都会想起模糊的黑白照片上一个穿着白色衬衫、卷起衣袖、背靠着一个小山丘躺着的人,他的右臂被炸断,他的步枪已从手上滑脱,他的身子倒下,死去,和他自己的影子叠在一起。

这是一个令人震惊的影像,而且这就是关键所在。作为战地新闻的一部分,这些影像当然会引起关注、震惊和震撼。正如1949年创办的《巴黎竞赛》的老广告语所说的,它具有"语言的力量,照片的震撼"。对更具戏剧性(正如它们常常被描述的)的影像的搜罗推动着摄影事业,并成为常规文化的一部分,在那里,震撼成为消费的主要刺激和价值的源泉。"美令人痉挛,否则就不是美",正如安德烈·布勒东说的。他称这一美学理想是"超现实主义的",但在一种被商业价值的主导修正过的文化中,要求影像是刺耳的、喧闹的、令人惊奇的,这看起来就像是初级现实主义,但也具有好的商业意义。还有什么办法可使某人的产品或艺术品受到人们的关注呢?当不断有影像曝光或一次又一次过度曝光的时候,还有什么东西能削弱其影响呢?引起震撼的影像和尽说些陈词滥调的影像是同一在场的两个方面。六十五年前,所有的照片在一定程度上说都是新奇之物。(它对于伍尔夫似乎是不可想象的——她曾于1937年出现在《时代》杂志的封面上——将来的某一天,她的头像将成为T恤衫、咖啡杯、书袋、冰箱、鼠标垫上反复复制的影像。)灾难照片在1936年到1937年冬是少而又少的,而伍尔夫在《三个基尼》中提及的照片上描画的战争恐怖,几乎就像是秘传的知识。我们的处境全然不同,极端熟悉、极端有名的影像——有关痛苦的、毁灭的——是我们通过影像媒介获得的战争知识的一个不可避免的特征。

自从1839年照相机发明以来,照片就与死亡相伴而行。由于照相机拍摄

出来的影像实际上是在镜头前发生的某个事件的踪迹，因而照片要优越于绘画，后者只是消逝的过去和爱人离去的记录。要抓住正在发生的死亡是另一回事：照相机的视野仍是有限的，只要它还需要推拉、放下、固定。但是一旦照相机摆脱了三脚架，成为真正便携式的，并配备有广角镜头和各种镜片，使人们能在远距离的有利位置清晰地看清一切，展现出前所未有的技艺，取景所获得的直接性和权威就比传达批量生产的死亡之恐怖时的任何口头解释更为有效。如果说有哪年可以把照片的力量定义为——不仅仅是记录——胜过所有复杂叙事的最可怕的现实，那这一定就是1945年，这年的4月到5月初，在集中营被解放后的前几天，有人在贝尔根-伯尔森、布亨瓦尔德和达豪拍摄了一系列照片，还有8月初，在广岛和长崎人口大毁灭后的几天，一些日本目击者如山端庸介拍摄的照片。

震撼的时代——对于欧洲而言——早在三十多年前的1914年就开始了。在伟大的战争开始的头一年，有一段时间，据称有许多被看做理所当然的东西其实是脆弱的，甚至是无法防御的。致命的自杀式的军事介入的梦魇，这是参战国所不可能摆脱的，首要的是，在西方前线的战壕里每天的屠杀，对于许多人而言似乎是语言所难以言表的。1915年，正是以语言编织复杂现实的可尊敬的导师、辞藻华丽的语言巫师亨利·詹姆斯对《纽约时报》声称："人们发现，在所有这些东西中间，很难运用语言去表达，但那心中的想法又不吐不快。战争用尽了一切语言，它们已经变得虚弱不堪，它们已经堕落了……"还有瓦尔特·立普曼，1922年，他写道："在今天，照片具有高于想象的权威，印刷文字是昨天的事，口传语言是更早的事，它们完全地是真实的。"

照片具有结合两个矛盾特征的优势。它们的客观性的凭证是内在具有的。不过它们必然地始终是一个角度。它们是现实的一种记录——这是毫无疑问的，因为没有一种口头解释能够做到这样，不论多么公正——因为照相

器材从事的就是记录。并且它们是现实的目击者——因为在场的人已经拍摄下来了。

伍尔夫说，"'照片'不是一种证明，它们仅仅是对眼睛所及的事实的原始陈述。"事实上，它们不是"简单的"什么东西，当然也不是事实本身，伍尔夫和别的人都这么认为。因为，正如她立即补充说明道，"眼睛与大脑联系在一起，大脑与神经系统联系在一起。神经系统通过每一个过去的记忆和当前的感觉迅速地发送信息。"这一熟练的技巧使得照片既是客观的记录又是个人的表达，既是现实的某个实际时刻可信的拷贝或复写，又是那一现实的阐释——文学技巧也一直受到现实的激发，但从未达到这一实际意义。

那些强调照相机影像制造的证据力量的人不得不面对影像制造者的主观性问题。对于灾难照片，人们需要的是目击证据，而不要有艺术加工，后者等于是不真诚或仅仅是一个装置。当没有来自"恰当的"光和布置的观景时，可怕事件的照片似乎更为真实，因为摄影者或者业余爱好者，或者——正好相得益彰——采用了几个熟悉的反战风格中的一种。若是采用——艺术地说——俯拍，这种照片就被认为不事雕琢——所有广为流传的苦难影像现在都具有这种嫌疑——并不大可能随便唤起人们的同情和认同。

不事加工的照片不仅会受到欢迎——因为人们觉得是拥有了一种特殊的真实——而且有人还把它和最好的照片相媲美，这是每一张值得铭记的、有说服力的照片必备的标准。一次著名的照片展览可以说明这一点，这次展览记录的是世贸中心的毁灭，于2001年9月末在曼哈顿SoHo沿街的空地展出。"这就是纽约"——这是展览引起共鸣的标题——组织者用电话邀请每个人——业余爱好者和专业人员，他们都带着那次攻击及其后果的影像来参展。在第一周就有一千多人响应，他们都提交了照片，至少是有一幅照片参加了展出。没有说明，没有解说词，全都陈列在那里，挂在两间狭窄的房间，有的是幻灯片，在电脑显示器上播送（挂在展览的网址上），并且为了出

售，以高清晰度的喷墨打印机打印，由于同一张照片数量甚少，所以要卖25美元(所得款项都捐给一个基金会，帮助那些在“9·11”被害人的孩子)。买卖成交之后，买主可得知她是否可能买到一张吉列斯·佩里斯(他是展览的组织者之一)或詹姆斯·那奇维或一位退休教师拍摄的照片，后者靠在她租住的乡村公寓卧室的窗口，手上拿着照相机，在双子座北楼倒塌时拍下那一刻。“照片之民主制”——展览的副标题——表明，业余爱好者的作品和参展的专业人员的作品一样的优秀。实际上，这证明了照片的某些方面，即便不一定是有关文化民主制的某些方面。照片是唯一重要的艺术，在那里，专业训练和多年的经验并不能保证具有比未受训练的和没有经验的人不可超越的优势——有许多理由可以说明这一点，其中有在取景中偶然地(幸运地)扮演的主要角色，还有对自发的、粗糙的和不完美的东西的偏见。文学的游戏领域没有任何可比的层面，在那里，实际上任何东西都不能拥有机会或幸运，在那里，精致的语言常常承担不了任何惩罚，或者在表演艺术中，在那里，真正的成就没有艰苦的训练和每天的实践是不可能获得的，或者在电影制作中，当代艺术摄影的反艺术偏见不能指导它任何有意义的东西。

把照片理解为天真的客体还是理解为有经验的艺匠的作品，其意义——以及观众的反应——有赖于图片如何被认同，也就是说，有赖于语言。有组织的观念、时刻、场所和虔诚的公众使这次展览成为一个特例。庄严肃穆的纽约人2001年秋每天排队在王子街站几个小时看“这就是纽约”，他们不需要解说词。他们有——如果有什么的话——对于他们所看的东西即鳞次栉比的建筑和街道、大火、瓦砾、恐惧、疲劳、悲哀有丰富的理解力。但是将来的某一天，当然还是需要解说词。误读和错误的记忆以及对图片的新意识形态利用将使它们有所不同。

一般地说，如果有什么偏离了主题，那么对于照片所“说”的东西，就可以以几种方式阅读。最终，人们会读明白照片所说的。把全然无表情的面孔

与这些不同的素材，如一碗冒着热气的汤，躺在棺材里的女人、手拿玩具熊的儿童以及观众，合成为一张巨幅照片——正如第一个电影理论家列维·库列雪夫20世纪20年代在莫斯科他的工作室作的著名的说明——将令人惊讶于演员表情的细腻和广泛。在仍是照片的情况下，我们使用的是我们理解作为戏剧的东西，图片主题是其中的一部分。“土地分配会议，摄于1936年西班牙伊克斯特马杜拉”，大卫·西莫（“秦姆”）的这幅被反复复制的照片拍的是一个憔悴的、怀抱一个仰头上看（是期望着什么？还是忧心忡忡？）的婴儿的女人，它常常被看做揭示了一个人惊恐地看着天空攻击的飞机。她的面孔和她周围的面孔的表情充满忧惧。记忆根据记忆的需要改变了那影像，赋予秦姆的图片象征的地位，这不是因为它所描述的景像（室外的政治会谈，在战争开始前四个月就开始了），而是因为不久将在西班牙发生的、引起如此巨大反响的战争，对城市和村庄的空袭，唯一的目的就是要彻底毁灭它们，这是欧洲第一次使用空袭作为战争手段。机群布满天空，把炸弹扔向照片中那些失去土地的农民，不过照片拍摄的是投弹前的场景。（再看一下那位在哺乳的母亲，看一下她那紧蹙的眉头、她眯着的眼睛和半张的嘴。她一直都充满恐惧吗？现在看起来她仿佛紧蹙的眉头是因为阳光刺痛了她的眼睛吗？）

伍尔夫收到的照片被看做战争的一个窗口：其主题的观点明确。每幅照片都有一个“作者”——照片代表着某人的观点——可对她而言，这无关紧要，尽管确切地说，在20世纪30年代末，个人以照相机作为战争和战争灾难的目击证人这一职业还不是主流。曾经，战争照片几乎都是刊载在日报和周报上（1880年报纸上开始登载照片），接着，除19世纪末比较老的流行杂志如《国家地理》和《柏林人画报》使用照片作为说明之外，还有一些发行量大的周刊，如法国著名的《观看》（1929）、美国的《生活》（1936）、英国的《图片邮报》（1938），它们全都采用图片（伴以简洁的照片文字说明）和“图画故事”——同一个摄影师至少有四至五幅图片，配以一个故事，以便使影像更

加生动。在报纸上，图片——并且只有一幅——总要配以故事。

进而，当在报纸上发表时，战争照片被文字包围着（一篇或是几篇说明文字），而在杂志中，更多的是与兜售商品的竞争性照片并排在一起。当卡帕的共和国士兵临死的照片于1937年7月12日登载在《生活》上时，它占据了整个第二版，与之相对的第一版是维他利斯——男性的一种护发用品——的整幅广告，还配有某人在练习打网球的一幅小照片，以及同一个人的大幅肖像画，穿着白色的无尾礼服，一头整齐中分的、油光锃亮的头发。这一双重分布——照相机的每次使用都暗示着另一个的不可见性——一点也不奇怪，但现在看起来已经出奇的过时了。

在一个以最大量的图像复制和合成为基础的体系中，见证需要明星见证人的创造，以其勇敢和对搜罗重要的、分散的照片怀有热情而著称。《图片邮报》（1938年11月3日）首要的问题之一——选登了卡帕的西班牙内战图片的代表作——是在头版用举着照相机的摄影师潇洒的侧影做它的封面："世界上最伟大的战争摄影家：罗伯特·卡帕。"因为加入战争而魅力大增的战争摄影师始终属于反战人士，尤其当人们觉得那战争是罕见的冲突的战争时——在那里，有良知的人被迫支持某一方。（几乎六十年后的波斯尼亚战争激发了记者类似的派系情感，他们在被围攻的萨拉热窝待了一段时间。）而且，与1914—1918年战争相反，对于许多胜利者而

1937 年 7 月 12 日《生活》杂志上登载的"中弹了"
罗伯特·卡帕摄

言，显然，它是一次巨大的错误，第二次“世界大战”胜利的一方一致认为是一场必要的战争，一场不得不打的战争。

图片新闻在20世纪40年代初的战争时期就出现了。这是一次争议最少的现代战争，其正义性在1945年战争结束时因纳粹罪恶的充分披露而决定了，它给摄影记者提供了新的合法性，这些人在左翼反对者当中几乎没有地位，后者在交战期间对照片的严肃用途提出了异议，包括弗里德里希的《战争反对战争！》和卡帕的早期照片，这是热衷于政治的一代摄影师最杰出的作品，他们的工作集中于战争和受害者。尾随着对于尖锐的社会问题的可驾驭性出现的新的主流的自由主义共识，摄影师自己的生活和独立性的问题走向了前台。其中一个结果是卡帕和一帮朋友(其中包括秦姆和亨利·卡提尔-布里森)1947年在巴黎成立了一个公司，即大图片社。图片社——它迅速成为最有影响和最有名的摄影记者社团——有着直接的实际目的：代表冒险的自由职业的摄影师为图文杂志提供委托服务。同时，大图片社的章程——以直接在战时成立的新国际组织和行会的创立章程的道德主义方式——为摄影记者谱写了一个扩大的、具有巨大道德热情的使命：记述他们自己的时代，那战争时代或和平时代，作为公正的见证摆脱沙文主义的偏见。

根据大图片社的说法，摄影可以说是一个全球性的产业。摄影师的民族性和国家记者的身份原则上是不相关的。摄影师可以来自任何地方。他或她的新闻是“世界”。摄影师是流浪者，对于战争有着非常的兴趣(因为有各种各样的战争)，有着可爱的目的。

然而，战争的记忆和所有的记忆一样，主要是地方性的。美国人——大多数是移民——对于1915年美国的种族灭杀记忆犹新，希腊人不会忘记20世纪40年代末希腊的血腥内战。但是，对于一次战争而言，随着战争的进行，要割裂其直接的构成，使其成为国际关注的主题，就必须把它看做一个特

例，它代表的不只是交战国自己的切身利益。绝大多数战争都无法获得必需的充分意义。举一个例子：查科战争（1932—1935）是玻利维亚（人口一百万）和巴拉圭（人口三百五十万）的一次残杀，这次战争夺去了一万多士兵的生命，一位德国摄影记者韦利·罗格对其进行了报道，但他的壮观的特写战斗图片和那场战争一样被遗忘了。但是，20世纪30年代下半叶的西班牙内战，20世纪90年代中期塞尔维亚人和克罗地亚人反对波斯尼亚人的战争，2000年开始的以色列与巴勒斯坦冲突的急剧恶化——这些战争当然会引起许多摄影师的关注，因为它们被赋予了更大斗争的意义。西班牙内战是因为它是反对法西斯主义威胁的一部分，（在回顾中）是即将来临的欧洲或“世界”战争的彩排；波斯尼亚战争是因为它是一个小的、新生的南欧国家希望保持文化多样性以及独立性反对地区霸权和新法西斯主义的种族清洗的一部分；而以色列的犹太人和巴勒斯坦人都声称的地区特色和主权而引起的持续冲突是因为各种各样的战争爆发点，开始是犹太人积习难改的名声或恶名，欧洲犹太人的纳粹灭绝的独特回声，美国人对以色列国家提供的关键支持，还有以色列作为一个种族隔离国家的身份对1967年占领地的人民坚持的野蛮统治。同时，还有更为残酷的战争，在那里，国民被无情地屠杀和灭绝（苏丹长达十几年的内战，伊拉克对库尔德人的暴行），这些战争相对地图片都是秘密传播。

20世纪50年代、60年代及70年代初，受人尊敬的摄影师记录的值得记住的苦难场景几乎全在亚洲和非洲——维纳·比什夫的印度饥荒受害者照片，唐·麦克库林的比亚夫拉战争和饥荒受难者照片，W.尤金·史密斯的日本渔村致命污染受害者的照片。印度和非洲的饥荒不是“自然”灾害，它们是可避免的，它们是罪大恶极的犯罪。还有在米那马塔发生的事显然也是一种犯罪，奇索公司知道它倾倒到海湾里的是含汞的废料。（拍照一年后，史密斯被奇索公司的打手殴打，造成永久性伤残，后者受命要制止他的摄像调查。）但

战争是最大的犯罪，而且自60年代中期以来，大多数最有名的报道战争的摄影师已经意识到他们的角色就是揭示战争的"真实"面目。苦难的越南农民和受伤的美国士兵的彩色照片——拉利·布罗斯拍摄，1962年开始在《生活》上刊登——当然加强了对美国出兵越南的抗议。(1971年，布罗斯和其他三位摄影师登上美国的一架军用直升机，在老挝的胡志明街上空俯拍。《生活》——对于灰心丧气的许多人而言，他们和我一样，是在它的揭露性的战争照片和艺术照片的教育中长大的——于1972年停刊。)布罗斯是第一个重要的摄影师，他以彩色全面反映战争——获得了另一种逼真性，即震撼。在当前的政治风气中，几十年来都是最友善地对待军人，而那些可怜的、眼睛凹陷的美国兵的图片曾经动摇了军国主义和帝国主义，这些图片是激动人心的。它们的被修正的主题是：普通的美国年轻人在履行他们艰苦、崇高的职责。

尽管今天的欧洲有些例外——它声称有权选择不参战——可同样真实的是，大多数人都不会质疑他们的政府为开始或继续一场战争提供的说词。要让战争成为真正不受欢迎的，需要某些真正特殊的环境。(付出生命并非他们中任何一位必然的前途。)当环境具备时，摄影师收集的素材——他们可能认为那是揭露冲突——就具有巨大的用处。在不可避免的冲突中——只有胜利或失败才能为其下结论——若是缺乏这样的抗议，同样的反战照片可能就会被理解为是同情、英雄主义或令人尊敬的英雄主义的展示。摄影师的意图并不能决定照片的意义，照片有自己的命运，被出于不同目的使用它的不同社团的奇思异想和忠诚所左右。

(徐晶　译)